MIGUEL MARTORELL

EL EXPOLIO NAZI

Galaxia Gutenberg

MIGUEL MARTORELL

EL EXPOLIO NAZI

Galaxia Gutenberg

Miguel Martorell

Es catedrático de Historia en la UNED. Ha publicado, entre otros libros, *Historia de la peseta. La España contemporánea a través de su moneda* (Planeta, 2001), *José Sánchez Guerra. Un hombre de honor (1859-1935)* (Marcial Pons, 2011) y *Duelo a muerte en Sevilla* (Ediciones del Viento, 2016). También es coautor, junto con Santos Juliá, de *Manual de historia política y social de España (1808-2018)* (RBA-UNED, 2019).

Han pasado setenta y cinco años desde el fin de la Segunda Guerra Mundial y no hay semana que no aparezca alguna noticia sobre reclamaciones de las víctimas del expolio nazi o sus descendientes, a estados o museos de todo el planeta, para recobrar las obras de arte robadas durante la contienda.

¿Cómo llevó a cabo el Tercer Reich este saqueo de obras de arte, el más grande de la historia? ¿Cuáles fueron sus vínculos con el Holocausto? *El expolio nazi* analiza en detalle el funcionamiento de la gran maquinaria depredadora dirigida por Adolf Hitler y Hermann Goering, e integrada por directores de museos y galeristas, funcionarios y militares, especuladores y mafiosos. Lejos del amor al arte, muchos de ellos actuaron por afán de poder y ánimo de lucro, impulsos que alentaron un alto grado de violencia y corrupción.

El banquero alemán Alois Miedl, marchante de Goering, fue uno de los protagonistas de aquella trama. A través de su vida, este libro explica en qué consistió el expolio nazi. También qué papel desempeñó España en la dispersión de los bienes saqueados, pues Miedl halló aquí refugio al acabar la guerra e introdujo de contrabando un número indeterminado de pinturas cuyo paradero aún hoy desconocemos. No fue el único: por aquellos días, los contrabandistas de arte procedentes del Tercer Reich campaban por España con la complicidad de la dictadura franquista y en varias galerías del país podían hallarse pinturas procedentes del expolio.

Miguel Martorell

El expolio nazi

Galaxia Gutenberg

Edición al cuidado de María Cifuentes

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: marzo de 2020

© Miguel Martorell, 2020
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2020
Imagen de portada: © Estudio Pep Carrió, 2020

Conversión a formato digital: Maria Garcia
ISBN: 978-84-18218-02-6

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Índice

Introducción

1. COMO UNA ANGUILA

2. EL ARTE DE APROVECHAR LAS OPORTUNIDADES
   - El hijo del lechero
   - Aires de montaña
   - Todo se desmorona
   - Especialista en transacciones salvajes
   - Restos de un imperio
   - Tierra de por medio

3. LOS FUNDAMENTOS ETERNOS DEL ARTE RACIAL
   - Nuestras tradiciones culturales
   - Un brutal exceso de nuevas emociones
   - El canon
   - Lección de alemán
   - Inclusivos y excluyentes
   - Llevamos años luchando contra las formas negras
   - Atrapado en el ambiente de su juventud
   - Una lealtad cuasifeudal

4. LA AMISTAD ENTRE EL GATO Y EL RATÓN
   - Minas de oro
   - El ratón y el gato
   - Proteger a su familia y su fortuna
   - Un oso bailando con un pequeño mono

5. SE ACABARON LOS CIELOS VERDES
   - Desde la prehistoria hasta el presente
   - Desaparecerán los lisiados, deformes y cretinos
   - Cámara de los horrores
   - Todo el pasado por delante

La purga
El mariscal del Reich
Auto de fe

6. UN PISSARRO EN MADRID
La extirpación metódica de los judíos
Un precio ultrajante
El laboratorio austriaco
La parte del *Führer*
La total movilización de las obras de arte

7. EL MARCHANTE ADVENEDIZO
Una guerra extraña, absurda, rara, inexplicable
Iniciación en un tiempo de purgas y expolios
El espía incierto
Tiempos de bonanza para un especulador

8. EXPIAR EL ERROR DE VERSALLES
Nuevos métodos bélicos de destrucción masiva
Un reputado expurgador
Retorno a casa de los hijos perdidos
La *Dama de Elche* en el Nuevo Orden
No será más que una sombra

9. LA MAQUINARIA
Una comisión del 10%
En el vértice
Lujo y estatus
Regalos
Los académicos son los responsables

10. GOUDSTIKKER
De caza por los Países Bajos
El marchante caballero
Todo se movía hacia el océano
Circunstancias excepcionales
Arianización
La empresa más floreciente

11. QUE NO QUEDE NI EL MÁS MÍNIMO RASTRO
No necesitamos leña
Bestias infrahumanas sin derecho a la memoria
Hasta el último andrajo
El mismo tratamiento que a los judíos

Otros enemigos...

12. EL ARIANIZADOR AMABLE
De especuladores a víctimas
Patrón de caza
Yo decidiré quién es judío

13. PERROS DE PRESA
Apología del pillaje
Comprando con el dinero de los vencidos
Pobreza omnipresente

14. LAS COMPRAS MASIVAS DE ARTE Y EL EXPOLIO DE LOS PATRIMONIOS ARTÍSTICOS NACIONALES
Hay que aprovechar
La cautela del cónsul Aguirre
Dispuestos a adquirir todo lo que hubiera
El expolio de los patrimonios artísticos nacionales

15. FALSARIOS
Celebraciones en Nyenrode
La revelación de Henriette von Schirach
Cristo y la adúltera
Los peligros del mercado del arte
El falsificador en su laberinto
Morralla

16. HAMPONES
La *Carlingue*
Distopía brechtiana
Víctimas indefensas
Un Estado anárquico
Rumbo a España

17. AIRES DE DERROTA
El otoño del mariscal
Nazis melancólicos
Quizás Suiza...
...o acaso España

18. CONTRAATAQUE
En busca de refugio
Los soldados del arte
Theodore Rousseau

19. DE ENTRE LAS SOMBRAS
Un sujeto llamado Miedl
La conexión belga
Mirando hacia el Prado
Ámsterdam-Hendaya-San Sebastián

20. CIFRAS INCIERTAS
Un saco, una maleta, un paquete y un maletín
Veintidós
De veintidós a sesenta y tres
Hasta ochenta
¿En el nombre de Goering?

21. HISTORIAS DE FRONTERA
La *Carlingue* en San Sebastián
Wolframio y pinturas
La debacle
Incidente en Hendaya
El Mercury

22. HACIA ESPAÑA
Grandes cargamentos de tesoros artísticos
Una dictadura con el Eje roto
Mafia y tráfico de obras de arte
Más historias de frontera
Pierre Lottier: anticuario y hostelero
La valija diplomática
Lazar y la embajada

23. UN MERCADO PARA OBRAS MEDIOCRES
Guerra sobre guerra
Hacer las Américas
Epidemia de Rembrandts y de Rubens
Una variada gama de empresarios del arte
Los diplomáticos del Eje van de compras
...traídos por voluntarios de la División Azul
Negocios turbios de los alemanes

24. LOS VEINTIDÓS
En Madrid
Hundimiento
El marchante clandestino
Cómo asaltar el puerto franco
Rousseau ante los veintidós cuadros

25. POSGUERRA
La nación expoliada
Un ambiente frío y hostil
En torno al significado de la palabra expolio
De nuevo, el Prado
Hasta el Ford Mercury
Desenlaces

Bibliografía
Acrónimos
Notas

Para Emilio,
que siempre está ahí,
y para Francisco,
María y Alicia.

Introducción

Acaba de comenzar el año 2020 y estoy sentado ante mi ordenador, listo para escribir la introducción de este libro, que entregué a la editorial hace unas semanas. Trasteando por Internet, consulto el boletín mensual de lootedart.com, una web que recopila noticias sobre saqueos, robos y pillaje de obras de arte, y que dedica parte de su contenido al expolio acometido por los nazis entre 1933 y 1945. Aunque intuyo lo que voy a encontrar, sigue sorprendiéndome que hayan pasado setenta y cinco años tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, u ochenta y siete desde que los nazis llegaron al poder, y el expolio nazi y sus secuelas sigan tan presentes en nuestra vida cultural.

La parte más llamativa de esta vigencia son los pleitos entablados por las víctimas, o sus herederos, contra estados y museos de todo el planeta para recuperar los bienes expoliados: en lo que va de enero he contabilizado una quincena de referencias relacionadas con estas reclamaciones... ¡Solo en dos semanas! Pero no todo se reduce a litigios. En el otoño de 2019, por ejemplo, coincidieron en el tiempo una exposición en el Memorial de la Shoah de París sobre el mercado artístico francés durante la ocupación alemana; otra en el Museo Victoria & Albert de Londres sobre bienes culturales incautados por el Tercer Reich y una más en el Centro de Educación sobre el Holocausto, de Vancouver, sobre obras de arte requisadas a los judíos alemanes, en 1938, durante la Noche de los Cristales Rotos. Y solo cito tres, pero hubo más. Por otra parte, el expolio ha conquistado un puesto en nuestro imaginario cultural y protagoniza novelas (*Los pacientes del doctor García*, Almudena Grandes, 2018), relatos

biográficos (*Calle La Boétie 21*, Anne Sinclair, 2013) o películas (*The Monuments Men*, George Clooney, 2014; *La dama de oro*, Simon Curtis, 2015).

Lo cierto es que la omnipresencia actual encubre décadas de olvido y desidia, pues hasta finales del siglo pasado casi nadie se interesó por el expolio, un asunto relegado, cerrado en falso tras la Segunda Guerra Mundial y congelado entre los hielos de la Guerra Fría. Su resurrección tuvo que ver con la caída del Muro de Berlín. También con la constatación de que se extinguía la última generación de víctimas del Holocausto. Fue entonces cuando las organizaciones internacionales judías redoblaron su lucha para lograr que los supervivientes obtuvieran una reparación simbólica, y compensaciones económicas, por parte de las grandes empresas alemanas que los utilizaron como mano de obra esclava durante el Tercer Reich, o de los bancos suizos que se quedaron con sus cuentas bancarias tras la guerra. Al tiempo, mediada la década de los noventa, la obra de historiadores como Lynn H. Nicholas o Jonathan Petropoulos, y de periodistas como Héctor Feliciano, evidenció la magnitud del expolio nazi de obras de arte y constató que muchos estados y museos aún poseían bienes culturales requisados por el Tercer Reich. Solo a partir de este momento comenzaron las reclamaciones de las víctimas, o de sus descendientes.

Mi relación con el tema se remonta a aquellas fechas. A comienzos de 1998, el historiador Pablo Martín Aceña me hizo una propuesta que no dudé en aceptar: quería que averiguase cuál había sido la implicación española en el expolio de bienes artísticos llevado a cabo por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. El encargo venía por cuenta de un organismo interministerial, del que Martín Aceña era miembro e investigador principal: la Comisión de Investigación de las Transacciones de Oro Procedente del Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial, presidida por Enrique Múgica Herzog. El año anterior yo había trabajado como investigador contratado para la Comisión Múgica, en un grupo de investigación que integrábamos Elena Martínez, Begoña Moreno y yo, y dirigida por Martín Aceña: en diciembre de 1997 terminamos un informe

sobre las transacciones de oro entre la España franquista y el Tercer Reich. De la investigación sobre el pillaje artístico nazi me encargué en solitario, y justo un año después, en diciembre de 1998, entregué a la comisión el informe «España y el expolio de las colecciones artísticas europeas durante la Segunda Guerra Mundial».

Me cuesta creer que hayan transcurrido más de veinte años desde aquel momento. Entonces yo era un joven investigador que daba sus primeros pasos en la carrera. Ni siquiera había terminado mi tesis doctoral, en la que me volqué al finalizar mi colaboración con la Comisión Múgica. Después pensé más de una vez en volver sobre el expolio, pero cada vez que me iba a lanzar se cruzaban por el camino nuevas propuestas, nuevos compromisos, nuevas tentaciones que postergaban el asunto una y otra vez... Mi amiga Marisa González de Oleaga suele decir que uno no elige qué libro quiere hacer en cada momento, sino que son los libros quienes nos eligen a nosotros. Quizás tenga razón, porque hace un lustro tuve la certeza de que había llegado el momento de embarcarme en este proyecto de una vez por todas, sin más extravíos ni dilaciones. Puede que la espera haya merecido la pena. Creo que, de haber acometido el libro en aquellos primeros años de mi carrera, el resultado hubiera sido más pobre, más romo. Al fin y al cabo, aunque solo sea por perseverancia, algo he aprendido sobre mi oficio durante estos años...

Para contar las tramas del expolio he recurrido a un personaje singular, que ejerce como guía en este viaje: el banquero y especulador alemán Alois Miedl. Posee una condición excepcional para este cometido, pues aunque no se trata de un protagonista de primerísima fila participó en la purga del arte degenerado en Alemania, desempeñó un notable papel en el expolio y contribuyó a dispersar el fruto del pillaje. Es un individuo de carácter ambiguo y algo turbio, cuya trayectoria ilustra la complejidad de este periodo histórico. Los lectores seguirán su pista a través de Berlín, Ámsterdam, Hendaya, San Sebastián o Madrid. La mayor parte de su actividad como expoliador transcurrió en los Países Bajos, que por esta razón ocupan un lugar destacado en esta investigación. Su estancia en

España, donde halló refugio tras la guerra mundial, me permite hablar sobre la implicación de nuestro país en la dispersión del expolio.

Sin embargo, este libro no es una biografía de Alois Miedl, al menos no en un sentido estricto, pues aunque está presente de principio a fin, en algunos capítulos es el protagonista absoluto y en otros cede la primacía a distintos individuos, a historias y procesos que no están directamente vinculados con él, pero sin los que no se puede comprender el expolio en toda su magnitud. Como los libros cobran vida propia y crecen por donde uno menos se lo espera –al menos en mi caso–, al releer el manuscrito me doy cuenta de que este tiene algo de biografía colectiva. Por sus páginas pasan jerarcas nazis, financieros y especuladores de varios países europeos, marchantes y galeristas, prestigiosos historiadores del arte, mafiosos franceses, aventureros de diverso pelaje, contrabandistas... toda la turba humana que participó de una u otra manera en el expolio y su posterior dispersión. También algunos notables franquistas, y varios joyeros o galeristas madrileños.

El Tercer Reich expresó a través del arte su voluntad de dominio. La definición de un canon artístico nacionalsocialista y la purga de las pinturas o esculturas tachadas como degeneradas fueron paralelas a la persecución de judíos y disidentes en los años previos a la guerra. Durante la contienda, el expolio contribuyó a exhibir la hegemonía alemana en Europa. Con este fin, los líderes del Tercer Reich crearon una compleja maquinaria, integrada por centenares de personas, cuya misión consistió en trasladar a Alemania una parte considerable del capital cultural europeo. Para lograr este objetivo, requisaron los bienes de aquellos a quienes señalaron como enemigos, pero también realizaron compras sistemáticas y masivas de obras de arte en los territorios invadidos, en condiciones económicas ventajosas impuestas por la fuerza. La mayor parte de las incorporaciones a las colecciones del Tercer Reich procedieron de este tipo de adquisiciones en el mercado.

Los gobiernos aliados consideraron que las requisas y compras masivas constituían las dos caras del expolio, y que a través de ambas el Tercer Reich había esquilmado el patrimonio cultural nacional de los países

ocupados. Bajo esta premisa, no solo fueron víctimas los individuos que perdieron sus bienes, sino también los estados saqueados. Para explicar el expolio en toda su complejidad, he creído útil partir desde esta perspectiva dual que, además, permite entender algunos de los problemas que arrastró la restitución de los bienes expoliados en la inmediata posguerra.

Esta investigación se asienta, en buena medida, sobre la documentación generada por las organizaciones aliadas que investigaron el expolio de obras de arte durante la guerra y la posguerra, que puede consultarse en los archivos nacionales norteamericanos y británicos, en el material generado por la CIA o en el custodiado por otras instituciones como la Fundación Franklin Delano Roosevelt o la Fundación Clinton. Cuando en 1998 realicé el informe sobre la implicación española en el expolio para la Comisión Múgica, el acceso a buena parte de estos papeles aún era restringido, pero el material disponible hoy en día es mayor y más accesible. Los Archivos Nacionales de Washington, por ejemplo, ya tienen digitalizados casi todos sus fondos sobre el expolio, que pueden consultarse en la propia web del archivo o en la web privada Fold3 (https://www.fold3.com/), que llevó a cabo la digitalización y cuyo motor de búsqueda es más eficaz. Por esta razón, si cito algún documento que haya consultado a través de Fold3, incluyo en la referencia la clave F3.

Para la parte relativa a Francia he recurrido a los archivos nacionales franceses y al Archivo de la Prefectura de Policía de París. Investigar en Francia es fácil y sencillo, pues cualquier archivo permite fotografiar los documentos, de modo que una breve estancia resulta muy eficaz. Es triste que no pueda decirse lo mismo de España. Quiero dar las gracias al personal del Archivo General de la Administración por su exquisita amabilidad y colaboración, pero resulta un tanto decimonónico que un archivo no permita hoy en día realizar fotografías digitales: si eso complica la vida a un investigador residente en Madrid, es fácil imaginar el trastorno –y el dispendio económico– que supone para alguien que deba trasladarse a la capital desde otra ciudad española, o desde fuera del país. También debo agradecer la amabilidad del personal del Archivo del Ministerio del Interior, que hace lo que puede por ayudar a los investigadores frente a una situación

inconcebible: sus fondos no pueden consultarse en sala y es la institución quien decide qué documentos envía a los investigadores, de un modo opaco, pues el modo de aplicar la normativa sobre documentación clasificada raya en lo arbitrario.

La relación de amigos y colegas que me han apoyado a lo largo de estos años es tan grande que estoy seguro de que olvidaré a alguien. Todo esto empezó cuando Pablo Martín Aceña me embarcó hace un par de décadas en el intrincado mundo del expolio. De aquellos años de la Comisión Múgica conservo una hermosa amistad con Elena Martínez, que me ha resuelto más de un problema relacionado con las cuestiones financieras que aparecen en el libro. Mientras abordaba el último tramo de la investigación, María Sierra trabajaba en otra sobre el genocidio de los roma y de los sinti bajo el Tercer Reich. Hemos cruzado información durante años: un intercambio desigual en el que, seguro, yo he aprendido más de ella que ella de mí. Pierre Salmon lleva tiempo investigando sobre el contrabando de armas en España durante la Guerra Civil. Como parte de este libro trata sobre el tráfico de obras de arte, hemos intercambiado notas sobre contrabandistas. Pierre, además, me facilitó el contacto con Nathan Rousselot, cuyo auxilio fue crucial para trazar el perfil de Alexandre Grassy, el joyero franco-español que tiene algún protagonismo en esta historia. En distintos momentos de este viaje, Hugo García y Quique Faes me han ayudado con la documentación del Foreign Office. Eduardo Knörr y Yolanda Otero han ayudado con la traducción, respectivamente, de documentación alemana y neerlandesa.

También es amplia la lista de víctimas que han ido leyendo y comentando fragmentos, que han mejorado con sus comentarios: Mercedes Cabrera, Lucía Blasco, Marisa González de Oleaga, Quique Faes, Pili Mera... tengo la sensación de estar olvidando a alguien, lo que me acabará costando una buena bronca. Con Santos Juliá hablé largo y tendido sobre el libro: duele –y mucho– que no vaya a estar cuando salga. Mi hermana Alicia merece una mención especial, pues no solo se ha leído el manuscrito de cabo a rabo, sino que hemos discutido sobre la marcha cada capítulo y la estructura general del libro, tratando de mejorar sus puntos débiles. Es todo

un lujo tener en casa a un lector como Emilio Alonso. Ya lo he reconocido en algún otro libro, pero sus comentarios tienen la virtud de bajarme a tierra si me voy por las ramas o escribo algo que resulta ilegible: mis libros serían distintos sin el sentido común que les infunde. Quiero aprovechar la ocasión para pedir disculpas a mi familia y a mis amigos, que han debido soportar mi estado de ansiedad en las últimas fases de este embarque, y que me han ayudado a llegar hasta aquí. Por la misma razón, también quiero expresar mi agradecimiento a todos los fabricantes de valeriana, ya sea en pastillas, ya sea en infusión.

Todo esto habría sido imposible sin la gente de Galaxia Gutenberg. María Cifuentes creyó desde un primer momento que tenía sentido contar esta historia, y me animó a lanzarme de lleno. Ha sido paciente, porque tardé en entregar mucho más de lo que debía, y minuciosa en la revisión del texto. Mientras escribo estas páginas, Zita Arenillas aún sigue descubriendo gazapos en el resto del libro. Es todo un lujo haber contado con el apoyo de ambas. Por supuesto, y aunque sea tópico decirlo, la colaboración de todos ellos ha hecho que este libro sea mucho mejor, y si algo va mal, la responsabilidad es solo mía, que no aprendo.

Madrid, enero de 2020

1

Como una anguila

–Querida, vas a adorar esta ciudad –prosiguió él–. Aquí cada persona merece que se tome nota de ella. Allí –me indicó con un movimiento de la cabeza– están los italianos. Junto a ellos, los alemanes. Inmediatamente detrás de ellos, rumanos, polacos y búlgaros. Los japoneses se encuentran en aquel rincón.

–¿Algunos de ellos son espías? –pregunté.

–¿Algunos? –Se echó a reír– *Todos* son espías. En este lugar no hay ni una sola persona fiable.

ALINE GRIFFITH, condesa de Romanones, *La espía que vestía de rojo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987, p. 83.

Era «escurridizo como una anguila». A finales de 1944, el teniente Theodore Rousseau no podía saber que en 1946 un jerarca nazi pronunciaría esta frase para describir al mismo hombre que él estaba persiguiendo. La información tampoco le habría aportado nada nuevo, pues ya había podido comprobar en persona su pertinencia: en efecto, Alois Miedl era escurridizo como una anguila. Desde la primavera de 1944, aquel nombre había comenzado a aparecer semana sí, semana no, en los mensajes que recibían los servicios secretos norteamericanos y todavía no había nadie capaz de trazar un perfil sobre su carácter o de esbozar una reseña biográfica coherente. Ni siquiera existía un consenso claro acerca de cómo se escribía o se pronunciaba su endiablado apellido: Miedl, Midel, Midl, Midle, Miedel o Muthel, así figuró en diversos informes aliados elaborados en aquellos últimos meses de la guerra.[1]

La mayor parte de su vida resultaba entonces borrosa. Parecía claro que era banquero, aunque hubo quien sostuvo que se trataba de un funcionario

del gobierno alemán. No cabía duda de que había vivido durante años en Holanda, pero no se sabía desde cuándo. Algunos decían que había nacido en Múnich, en 1903; otros aseveraban que había sido en Rosenheim, en 1902. No faltó quien afirmara con aplomo que era primo del mariscal del Reich, Hermann Goering, ni quien se empeñara con la misma convicción en que solo eran viejos amigos del colegio... Rousseau intentaba descifrar su trayectoria por esta última razón: el nombre de Miedl aparecía ligado al de Goering y a su megalómana pasión coleccionista. A lo largo de la guerra, el mariscal había forjado la segunda gran colección de obras de arte en Alemania –siempre por detrás de Hitler–, nutrida con piezas requisadas a los judíos o a otros enemigos del Reich, o compradas en los mercados de la Europa ocupada. Todo indicaba que Miedl había sido su principal agente en Holanda, pero nadie estaba seguro de hasta dónde llegaba el vínculo entre ambos, ni de si había tenido alguna responsabilidad mayor en el expolio.[2]

En 1944 los aliados aún sabían muy poco sobre el expolio de obras de arte emprendido por los nazis en Europa durante la guerra. Su percepción era vaga y fragmentaria. Tras el armisticio alemán pudieron reconstruir paso a paso el saqueo del patrimonio artístico europeo gracias a la documentación encontrada en el territorio ocupado por el Tercer Reich, al testimonio de las víctimas y a las revelaciones surgidas en el interrogatorio a los perpetradores. Pero un año antes de que acabara la contienda, la Europa nacionalsocialista seguía siendo una incógnita, envuelta en una tupida malla de la que trascendía poca información y con frecuencia incierta, pues los servicios secretos no siempre bebían de fuentes seguras. En más ocasiones de las deseadas, su saber se asentaba sobre rumores, sobre opiniones de gente dispuesta a hablar, pero de fiabilidad dudosa, o sobre comentarios de informantes a sueldo y deseosos de hacer méritos, que rellenaban sus minutas con las nuevas que les contaba alguno que había escuchado algo que le había dicho alguien.[3]

Conforme el ejército aliado avanzó por Europa tras los desembarcos de Sicilia y Normandía, la magnitud del expolio comenzó a ser evidente. De ahí que el gobierno norteamericano fundara dos agencias dedicadas a investigar qué había ocurrido en el mapa del arte europeo, integradas por

profesionales del arte y la cultura: directores y conservadores de museos, artistas, marchantes, académicos, estudiantes de Historia del Arte... Mucho de lo que hoy sabemos sobre el expolio procede aún de las investigaciones realizadas por ambas organizaciones en los últimos años de la guerra y durante la posguerra. La Unidad de Monumentos, Bellas Artes y Archivos (MFAA) fue creada en junio de 1943 a instancias de la Comisión Roberts, del Senado de Estados Unidos, denominada así en honor a su presidente, el juez del Tribunal Supremo, Owen J. Roberts.

La misión fundamental de la Comisión Roberts era estudiar los efectos de la guerra sobre el patrimonio cultural europeo, máxime cuando el desembarco angloamericano en el continente parecía inmediato. Con el fin de impedir que los combates en el frente derivaran en un apocalipsis cultural, la comisión propuso la creación de un cuerpo del ejército, integrado por expertos en arte, que debía señalar antes de cada operación militar cuáles eran los bienes arquitectónicos y culturales que era necesario proteger, si resultaba posible. El presidente Roosevelt aceptó la propuesta y la Unidad de Monumentos, Bellas Artes y Archivos, cuyos integrantes pasaron a ser conocidos como *Monuments Men*, se incorporó al teatro de la guerra. A medida que el frente avanzó por Alemania, y la contienda fue llegando a su fin, los *Monuments Men* acabaron dedicándose a estudiar el expolio, a inventariar el patrimonio desplazado durante la ocupación y a restituir las obras de arte saqueadas a sus países de origen.[4]

La otra organización –la Unidad de Investigación sobre el Arte Expoliado (ALIU)– estaba adscrita a la OSS, los servicios secretos norteamericanos precursores de la CIA. Fue fundada a finales de 1944 y se encomendó su dirección al capitán James S. Plaut, aunque este reconoció más adelante que él ejercía la dirección nominal, pero la gestión fue en todo momento colegiada con el teniente Theodore Rousseau. Habían seguido trayectorias muy semejantes. Ambos nacieron en 1912; empezaron sus estudios de Arte en Francia y los terminaron en Harvard; antes de la guerra, el primero trabajaba como conservador auxiliar en el Museo de Bellas Artes de Boston, y el segundo ocupaba el mismo puesto en la Galería Nacional de

Arte de Washington; tras el ataque a Pearl Harbor, los dos se alistaron en la inteligencia naval.[5]

En realidad, aquella pequeña institución era una y trina, pues, aunque alcanzara el rango de unidad, solo había en su nómina tres investigadores: junto a Plaut y Rousseau figuraba Samson Laine Faison, algo mayor, director del Departamento de Bellas Artes del William's College antes de que comenzara la guerra. Más tarde se agregaría a sus filas el oficial del ejército holandés Jan Vlug, pero en total, entre agentes de campo, personal administrativo y enlaces con otros cuerpos del ejército y la administración, nunca sumó más de diez personas. La unidad nació con un objetivo muy concreto: reconstruir las grandes tramas del expolio a partir de los interrogatorios a los nazis y colaboracionistas capturados, y de la documentación recopilada en el transcurso de la guerra, y aportar pruebas sobre los delitos cometidos en el mundo del arte para los juicios contra los grandes jerarcas nazis.

Rousseau fue su experto en España. Cuando la unidad empezó a gestarse, en el otoño de 1944, su ficha era la que ocupaba más espacio de entre todas las reseñas biográficas de posibles candidatos. Aunque había nacido en Freeport, Long Island, era hijo de un banquero asentado en Francia y estaba casado con una mujer alsaciana. Quizás esto explicara su capacidad para hablar con fluidez francés y alemán, aunque también dominaba el italiano, el español y el portugués. Además de explicar sus estudios en Francia, y en Harvard, y que fuera ya conservador de la Galería Nacional de Washington antes de la guerra, la ficha constataba que se enroló en la marina de guerra tras el bombardeo de Pearl Harbor y que por su habilidad con los idiomas fue destinado en la primavera de 1942, como agregado naval, a la embajada de Lisboa, que abarcaba los asuntos relacionados con Portugal y con España. Rousseau nunca se explayó sobre su estancia en la península ibérica, pero uno de sus amigos contaría años después que «trabajaba en Portugal como espía» y que fue lanzado dos veces en paracaídas sobre la Francia ocupada, donde realizó algunas misiones clandestinas.[6]

Ya antes de que se creara la Unidad de Investigación sobre el Arte Expoliado, había sido reclamado para formar parte de los *Monuments Men*. No obstante, por sus conocimientos en arte y su experiencia en la inteligencia naval, Francis Henry Taylor, director del Museo Metropolitano de Nueva York y miembro fundador de la Comisión Roberts, consideraba «que ninguno de los oficiales de la marina que conozco está mejor preparado» para lidiar con cualquiera de los asuntos que debería afrontar la unidad. Paul J. Sachs, uno de los fundadores del Museo de Arte Moderno de Nueva York, también vinculado a la Comisión Roberts, se deshizo igualmente en elogios: Rousseau tenía una habilidad notoria para juzgar y evaluar obras de arte, e instinto y agudeza para trabajar en los servicios de información, como había demostrado a su paso por la inteligencia naval en la península ibérica.[7]

Que sus jefes confiaban en él resultó evidente cuando, recién llegado a la unidad, le encargaron una de las misiones más complejas y de más trascendencia: averiguar cómo había forjado Hermann Goering su colección de arte. Y en ese punto se cruzó en su vida Alois Miedl. Quizá Miedl hubiera acabado siendo un personaje secundario en su investigación, de no haber saltado las alarmas en el verano de 1944. Poco a poco, a goteo, comenzaron a llegar a la sede central de la ALIU, en Londres, noticias sobre el alemán procedentes del sur de Francia y de España. Corría el rumor de que, huyendo de la guerra, se había instalado en San Sebastián. Varios informes aseguraban que estaba introduciendo obras de arte en la península ibérica. Gracias a un soplo, Rousseau pudo constatar que, en efecto, había depositado tres contenedores con pinturas en el puerto franco de Bilbao.[8]

Pero las nuevas no se quedaron ahí. Semana tras semana, llegaba a la ALIU un aluvión de rumores dispares, a cual más sorprendente, sobre su actividad en España. Miedl, de pronto, parecía ubicuo. Un día, alguien le veía mercadeando con pinturas de Goya. Otro, recorría Madrid exhibiendo un catálogo de más de doscientas obras de arte en venta. Una fuente que parecía solvente aseguraba que cruzó varias veces la frontera francesa, y que en la última habría introducido en España centenares de cuadros propiedad de Goering... En realidad, esto último era lo más preocupante:

¿había llevado a un país neutral parte de la colección de Goering para dispersarla y evitar que cayera en manos aliadas? De ser cierto, había que impedirlo; y si no, cuando menos, Miedl podía proporcionar una jugosa información sobre el expolio. De pronto, un personaje que hasta la fecha había escapado al radar porque volaba bajo, ocupó un lugar central en las pesquisas de la ALIU. Y cuanto más quería saber Rousseau sobre él, más contradictoria era la información que recibía: que si era sobrino de Goering, que si habían sido compañeros de la escuela, etc., etc., etc. Escurridizo como una anguila.[9]

Perdido en esta maraña de información confusa, Rousseau concluyó que lo más eficaz para despejar las dudas sería interrogar al propio Miedl. Una idea muy razonable, pero difícil de llevar a la práctica. *A priori*, el alemán no parecía muy dispuesto a confiar en los americanos y estos tampoco se podían desenvolver a su aire en España. Franco iba cediendo cada vez con más frecuencia a sus requerimientos conforme resultaba evidente que los nazis perderían la guerra. No obstante, al mismo tiempo hacía alardes de independencia e insistía en demostrar con gestos y acciones que España no era como la Francia recién liberada, donde los aliados campaban como fuerza de ocupación. Además, debido a los estrechos vínculos trabados por el franquismo con los países del Eje, sus dirigentes y colaboradores encontraron protección en España, pues la dictadura siguió escudándose en la neutralidad hasta el fin, cuando ya era evidente que todo estaba perdido para el Tercer Reich. Franco solo rompió las relaciones diplomáticas con Alemania tres días antes de su capitulación.[10]

Las condiciones para interrogar a Miedl en España eran adversas. La ALIU no podía actuar por la fuerza ni esperar ayuda de las autoridades españolas. Solo cabía cruzar los dedos y rezar para que colaborase. Aunque para eso había que llegar primero hasta él y no parecía fácil organizar una encerrona sin que recelara. Rousseau había sido durante un tiempo agregado naval en la embajada norteamericana en Madrid y conservaba buenos contactos en la capital. Entre ellos figuraba Marc Oliver, de la legación británica. Ambos estudiaron cuál era la estrategia más adecuada para atraer a su presa. Y no tuvo que resultar fácil porque Miedl tenía fama

de precavido y sabía cubrir bien su rastro. De hecho, organizar una trama convincente llevó todavía unos meses y fue preciso implicar, al menos, a tres personas.[11]

Uno de ellos era el marchante Arturo Reiss, o Reyes, sefardí nacido en Rusia y con nacionalidad española, que vivió en Holanda hasta 1941, cuando decidió establecerse en España huyendo de la persecución nazi. El otro era un personaje siniestro: Manfred Katz, delincuente alemán de origen judío, un gánster que había trabajado para los nazis en el mercado negro francés durante la ocupación, al que se atribuían varios asesinatos, y que desde la caída de Francia actuaba en España como agente doble para alemanes e ingleses. Reiss y Katz debían contactar con el tercer hombre, Heribert Mohr, un nazi refugiado en Barcelona desde noviembre de 1944, y contarle que habían encontrado un posible comprador para uno de los cuadros que Miedl intentaba vender en España. Mohr transmitiría la información a Miedl y concertaría una cita entre él y Rousseau, que se haría pasar por el potencial comprador. Reiss sería quien hiciese las presentaciones. Miedl mordió el anzuelo y acudió a la reunión. O quizás no lo mordiera, intuyera en todo momento la añagaza, pero aceptase que tarde o temprano tendría que hablar con los americanos, y que esta ocasión podía ser tan buena como cualquier otra.[12]

La reunión se fijó en el hotel Capitol de Madrid, el 12 de abril de 1945. Y allí, a las 18:30, se vieron el espía norteamericano, el marchante sefardí de origen ruso y el alemán que traficaba en España con obras de arte. Por entonces no resultaba inusual en Madrid un encuentro tan cosmopolita. La Segunda Guerra Mundial se acercaba a su fin, pero aún coleaba. Aquel 12 de abril los aliados alcanzaron el río Elba en el oeste y luchaban por Viena en el este. Capital de un Estado neutral, al igual que otras ciudades de esta condición, Madrid era un hervidero de espías; de especuladores que traficaban con materias primas, productos manufacturados o información para vender a los contendientes; de gente de dudoso pasado e incierto presente. También de refugiados, cuyo número creció cuando los aliados liberaron Francia. La mayoría eran nazis y fascistas, pues aunque los Pirineos habían sido vía de escape para muchos perseguidos por el Tercer

Reich, Franco se aseguró de que la mayoría solo hicieran una breve escala en España. Por el contrario, en esos momentos de incertidumbre en los que la guerra agonizaba, pero se resistía a morir, quienes ya se intuían derrotados hallaron aquí una cálida acogida.

Reiss debió de intuir que tres eran multitud e hizo mutis poco después de poner en contacto al vendedor con el falso comprador. Rousseau se encontró entonces cara a cara con un hombre al que describiría en su informe como un típico alemán del sur, un bávaro que medía en torno a 1,75 metros, moreno, con ojos marrones, de complexión ruda y fuerte, pero no obeso, que aparentaba menos edad de la que tenía, algo que en aquel mismo encuentro Miedl atribuyó a los años de juventud dedicados al montañismo. Un hombre que miraba a los ojos de su interlocutor y ello contribuía a dar la impresión de que poseía un carácter franco y abierto. Tenía carisma, y el americano percibió pronto que su campechanía podía llegar a ser tan cautivadora como peligrosa. Apenas comenzaron a hablar, Rousseau descubrió sus cartas y se presentó como agente del servicio secreto. De reflejos rápidos, Miedl lamentó en el acto que aquel encuentro no se hubiera producido antes: estaba ansioso, aseguró, por hablar con los aliados, una primera reacción muy extendida entre quienes habían colaborado con los nazis cuando por fin llegaba la hora de enfrentarse a los vencedores.[13]

Tan ansioso parecía que colaboró encantado y tras aquella primera cita vinieron unas cuantas más. No en vano, si Miedl había sido descrito por uno de sus contemporáneos como una anguila, mucho tiempo después un historiador le tildaría de camaleón, un ser capaz de adaptarse con éxito a cualquier régimen, a cualquier situación política, fuera del color que fuera. Los aliados habían ganado la guerra y debía negociar con ellos. Conservando, desde luego, las distancias, porque si podía ser inaprensible cual anguila y tornadizo cual camaleón, también era astuto y precavido como un zorro. Así pues, se avino a colaborar con la condición de que fuera en España, donde se sabía seguro. El día de mañana, aseguró a Rousseau, estaría encantado de seguir prestando sus servicios, más a fondo, en Gran Bretaña, en Holanda o donde fuera que le requiriesen. Pero, por el

momento, prefería no abandonar el país. Así pues, Rousseau le interrogó durante varios días en Madrid, no sabemos dónde.[14]

El alemán resultó ser un contertulio dicharachero e incontinente. Contó cuanto deseaban saber los aliados, trufándolo con anécdotas y chascarrillos, pero teniendo siempre un exquisito cuidado para no incriminarse. Su testimonio permitió elaborar tres detallados informes: uno sobre las pinturas depositadas en el puerto franco de Bilbao, otro sobre la trayectoria vital del propio Miedl y un tercero sobre el funcionamiento del mercado del arte en Holanda durante la guerra. Este último documento resultó crucial para la OSS, pues Miedl conocía a la perfección el mundo del arte holandés, había trabajado con Goering, y su información ayudó a reconstruir el modo en que este fue dando forma a su colección artística. Se trataba de un material esencial, pues los aliados estaban preparando en Londres la acusación contra el mariscal del Reich, y el expolio de obras de arte figuraba junto a otros crímenes de guerra entre los cargos que se presentarían contra él en los juicios de Núremberg. «El caso Alois Miedl fue la primera investigación importante de esta unidad», reconocería meses después un informe de la ALIU. El Caso Miedl: así acabarían denominando los aliados a todo lo relacionado con Alois Miedl, su viaje a España y los bienes que trajo consigo.[15]

Al recapitular sus encuentros con Miedl, Rousseau reconoció que el banquero alemán despertaba en él una sensación ambivalente. «Miedl es primero y por encima de todo, un hombre de negocios […] Es un especulador y probablemente un especulador sin escrúpulos […] Es duro y astuto, pero al mismo tiempo amable y bueno en el trato con los demás. En la conversación personal parece franco y directo. Hasta ahora no ha sido posible cazarle en ninguna mentira […] Es cierto, sin embargo, que oculta mucho y que está a la defensiva […] Que haya cubierto su rastro tan cuidadosamente solo despierta la sospecha de que debajo de todo haya algo malo». Este libro cuenta todo lo que los aliados lograron conocer sobre Alois Miedl y algunas de las cosas que llegaron a saber sobre el expolio nazi.

2

El arte de aprovechar las oportunidades

> Todas las normas que aprendimos en la escuela carecen de valor. ¡Estar endeudado es una virtud! El ahorro es una tontería ¡Y las personas que siguieron las normas se ven estafadas y traicionadas, mientras que quienes las violaron se enriquecen!
>
> ARTHUR R. G. SOLMSSEN, *Una princesa en Berlín*, Barcelona, Tusquets, 1998 (ed. or. 1980), p. 308.

EL HIJO DEL LECHERO

Lo primero que llamaba la atención de Alois Miedl era su corpulencia, aquella complexión ruda y fuerte que describió el teniente Theodore Rousseau, imagen en la que redundaría su amigo, el capitán James S. Plaut, al pintarle como un «bávaro robusto». Es la impresión que quedaba grabada en la retina de cualquiera al conocerle, la imagen que muestra la fotografía que circuló de despacho en despacho por los servicios secretos aliados: una gran cabeza que parecía inflada, sin arrugas, ahuevada, superpuesta sin solución de continuidad sobre un corpachón; un cuello casi inexistente, embutido por la corbata y la camisa sobre las que sobresalía una ligera papada; una amplísima frente que ocupaba casi la mitad del rostro; unos ojos vivos, el derecho algo entrecerrado, como si calibrara las intenciones del fotógrafo o de cualquier interlocutor que se emplazara delante.[1]

La robustez le confería un aire rústico, como si no hubiera llegado a salir de la tierra a la que estuvieron atados sus antepasados. Los abuelos eran granjeros: el paterno, establecido en Forsthart, Baja Baviera, muy cerca del Danubio y la frontera austriaca; el materno en Fürstenfeldbruck, próximo a Múnich. Granjeros, pues, nacieron también sus padres, Alois

Miedl Sr. y Maria Streicher, que dejaron el terruño para afincarse en Múnich, aunque siguieron sacando partido a los frutos de la naturaleza pues allí establecieron una lechería. En aquella ciudad nacería Alois Miedl, el 3 de marzo de 1903. El padre no llegó a ver cómo entraba en la escuela elemental ni concluía la secundaria: falleció en 1905; en 1945, la madre aún vivía en Lenggries, un pequeño pueblo en la montaña bávara, y seguía siendo «una mujer de campo». Ya fuera en el seno de la familia, o en la escuela –o en ambas– el joven Alois adquirió en aquellos años una profunda fe católica.[2]

1. Alois Miedl.

Que Miedl se criara entre campesinos, que tuviera porte rural, no debe llamar a engaño: su formación y sus intereses harían de él un hombre urbano y cosmopolita. Al terminar la secundaria cursó estudios bancarios en la escuela municipal de comercio de Múnich. Simultaneó la instrucción teórica con la práctica en la banca Heinrich & Hugo Marx, donde entró a trabajar como auxiliar, aunque pronto sacó a relucir su instinto para los negocios, su independencia de criterio y una notable soberbia. Como le

contó en una ocasión a su abogado, antes de cumplir los veinte años ya no se consideraba un simple aprendiz, sino un banquero hecho y derecho, capaz de codearse de igual a igual con los grandes financieros en el parqué de Múnich.[3]

Una percepción que no compartían los bolsistas más veteranos. Dispuesto a bajar los humos de aquel joven arrogante con pinta de paleto, aquel advenedizo llegado del campo que se creía uno más entre la aristocracia financiera muniquesa, uno de los más destacados consejeros de la junta de gobierno de la bolsa le tendió una trampa, Miedl hizo un mal negocio y quedó en evidencia ante todo el mundo. Pero no estaba dispuesto a resignarse, y medio año después organizó una operación financiera que hizo perder al bromista una pequeña fortuna. Se había tomado la revancha, y con creces, aunque el atrevimiento le costó caro: la junta de gobierno le retiró su licencia para operar en el mercado de valores durante una temporada. Miedl aseguraba años después que sobre esta primera sanción, a su juicio totalmente injusta, se cimentó su posterior mala fama financiera…

2. Feodora Fleischer, *Dora*, esposa de Alois Miedl.

El 31 de marzo de 1924, inmerso en esta etapa de adiestramiento y primeros lances profesionales, contrajo matrimonio con Feodora Fleischer, también muniquesa, de padres judíos. Era tres años mayor que él: nació el 12 de marzo de 1900. Alois se referiría a ella como Dora o Dorie. También había recibido formación comercial, aunque este tipo de estudios a principios del siglo XX ofrecía distintas salidas a hombres y mujeres: Alois fue adiestrado para dirigir su propia empresa; a Dora, inscrita en la Escuela Riemerschmid de Comercio para Señoritas, la prepararon para ejercer como secretaria, un trabajo que la propia academia le facilitó a la muerte de su padre. El 18 de febrero de 1925 nació Ruth Maria Theresia, primera hija del matrimonio. Mientras Dora se replegaba en el hogar, Alois iba aprendiendo el oficio y estableciendo una buena red de contactos. En 1924 se hizo cargo de la casa de banca Peter Windbauer, casi arruinada por la crisis de la hiperinflación que asoló la economía alemana a comienzos de la década. El propio Miedl contaría tiempo después que en un solo año consiguió salvar la compañía y pagar a sus acreedores. En 1925 entró a trabajar en la banca Johannes Witzig & Co., de Múnich y en poco tiempo acumuló un capital.[4]

3. Ruth Miedl, hija mayor de Alois y Dora Miedl, nacida en 1925.

De aquellos años de juventud provino su afición al montañismo, a la que atribuía su fortaleza y buena planta. Los clubes montañeros habían arraigado con firmeza en Alemania desde la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en Baviera, región alpina. A diferencia de los selectos círculos británicos o suizos, solo accesibles a la élite de la sociedad, los alemanes y los austriacos abrieron sus puertas a todo aquel ciudadano dispuesto a disfrutar de la naturaleza. De ahí que al comenzar el siglo XX contaran con numerosos afiliados. La pasión austro-alemana por la escalada o el senderismo difundió entre los alpinistas de ambos países la percepción de que, por encima de las fronteras, solo existía una nación germana, extendida a ambos lados de los Alpes. Ya en el último cuarto del siglo XIX, el ideal pangermánico se había propagado con fuerza entre los amigos de las cumbres.[5]

Tras la Gran Guerra, cuando Miedl disputó sus primeras lides en las alturas, el alpinismo estaba adquiriendo un nuevo significado. Muchos alemanes hallaron en la solidez del monte o la placidez del campo un refugio donde esconderse del mundo que emergió de las cenizas bélicas, percibido como frenético, desasosegante e inestable; un mundo en el que los referentes políticos, económicos y sociales antaño arraigados parecían naufragar. En tiempos de incertidumbre, la montaña representó el vínculo con lo tectónico y perenne, la añoranza de lo inmutable frente al caos. Por otra parte, si ya antes de la guerra el nacionalismo había prendido con fuerza en los clubes montañistas alemanes, aún calaría más en la posguerra, al extenderse entre sus afiliados la voluntad de restaurar el orgullo humillado por el Tratado de Versalles, el ansia de revancha frente al enemigo: la extrema derecha nacionalista hallaría un filón en este entorno.[6]

Miedl tuvo un buen mentor en las alturas: Fritz Rigele, notario austriaco nacido en 1878, un mito viviente entre los alpinistas. En 1924 había escalado la cara noroeste del Gran Wiesbachhorn, en los Alpes, hazaña que parecía inalcanzable, y durante aquella aventura inventó un instrumento

clave en el desarrollo de la escalada: el tornillo de hielo. Además, Rigele era un apologeta del nacionalismo pangermano. Proclamaba que Austria, perdido su imperio en la Guerra Mundial, debía fundirse con Alemania en un solo Estado, una nación alemana renacida que recobraría su espacio entre las grandes potencias. Y asignaba al montañismo una misión esencial en tal empeño: la formación de guerreros jóvenes y fuertes, amantes del peligro y listos para la batalla. Creía también que solo se alcanzaría la grandeza purgando a la nación de agentes extraños. Antisemita furibundo, en 1935 describió a los judíos como seres malignos «que habían brotado cual parásitos en el cuerpo del pueblo alemán», enriqueciéndose gracias a las humillaciones impuestas por los vencedores en la Gran Guerra. Rigele ocupó un lugar destacado en los círculos nacionalsocialistas de primera hora. En parte por sus ideas y su ascendiente sobre los amigos de la naturaleza. Pero también porque en 1912 se casó con Olga Goering, hermana de Hermann Goering.[7]

TODO SE DESMORONA

La amistad con Rigele daría un vuelco radical a la vida de Alois Miedl, aunque eso ocurriría más adelante y sería por razones ajenas a la pasión montañera. Ahora, mediada la década de los veinte, el joven muniqués comenzaba a descollar en el mundo de los negocios y parecía más interesado por las finanzas que por el alpinismo. Cuando los servicios secretos aliados recabaron informes sobre los primeros años de su actividad empresarial, debió de cundir el desconcierto, pues las noticias recibidas eran contradictorias. Si un informante describía a Miedl como un «buen banquero y hombre de negocios», y otro le consideraba un «genio de las finanzas», un tercero aseguraba que era «un empresario sin escrúpulos y en quien no se podía confiar», y un cuarto que «tenía mala fama como banquero». Lo mismo ocurría con su carácter: si alguien le pintaba como «receloso y suspicaz», no faltaba quien dijera que se trataba de «un hombre bueno y generoso». Todo en Miedl parecía ambivalente. Puede que August

von Saher, que le conocía bien pues pleitearon en los tribunales, atinara al describirle como un hombre inteligente, con gran poder de sugestión, con talento y divertido, que no perdía en ningún momento su espíritu comercial. Y quizás, ahí radicara la clave. Su carisma, campechanía o jovialidad parecían cualidades siempre subordinadas a un objetivo ulterior: ganar dinero.[8]

Miedl se describía a sí mismo como un «hombre de negocios corriente». Pero distaba mucho de ser un empresario normal. Como no fueron normales en Alemania los años en que aprendió el oficio de banquero. Desde finales de 1922, una hiperinflación desbocada descoyuntó la economía: en enero de 1923, un dólar valía 18.000 marcos; en mayo, 50.000; 150.000 en junio; 4 millones en agosto, 160 en septiembre... poco después llegó a los 1.000 millones y el marco aún se depreciaría durante unos meses. Como recuerda un personaje de *Tres camaradas*, la novela de Erich Maria Remarque:

> Entonces cobrábamos dos veces cada día, y a renglón seguido se nos concedía media hora de permiso para que corriéramos hacia las tiendas y compráramos todo lo posible antes de que apareciese la nueva cotización del dólar, porque si nos retrasábamos unos minutos, nuestro dinero valdría solo la mitad.

Los billetes eran simples papeles sin ningún valor y los criterios que regulaban la actividad económica –y la vida burguesa– se hicieron añicos: el precio del dinero, la regularidad en los ingresos, la solidez de las instituciones, el orden, la capacidad para prever y planificar...[9]

El lingüista Victor Klemperer registró en su diario, en mayo de 1923, que su sueldo de un millón de marcos en la universidad no llegaba para pagar el gas o los impuestos. Por eso, al igual que otros colegas universitarios y muchos ciudadanos alemanes con algún recurso, invirtió en bolsa, pues desaparecidas las normas ordinarias, el azar y el riesgo, unidos a la especulación, parecían opciones más seguras para sobrevivir que el salario o el ahorro, y además ofrecían la posibilidad de enriquecerse. Klemperer no tuvo suerte, pero alguno de sus conocidos con instinto y buena estrella se embolsó medio millón de marcos diarios en el parqué. En este clima de valores trastocados, de caos e incertidumbre, proliferaron los

estafadores, logreros, acaparadores, jugadores o especuladores, gente capaz de hacer fortuna a partir de la nada, con frecuencia a costa de otros. Figuras que dejaron huella en la cultura alemana de la época: en el mismo año 1922, Thomas Mann empezaría a escribir *Confesiones del estafador Felix Krull,* y Fritz Lang estrenó *Doctor Mabuse, el jugador*, creaciones que abordaban este perfil oportunista y manipulador.[10] La inestabilidad económica marcó desde un primer momento a la República de Weimar, nacida en noviembre de 1918, tras el derrumbe del Imperio alemán como consecuencia de la derrota en la Gran Guerra. Apenas dio un lustro de tregua, entre el final de la hiperinflación, en el año 1924, y el inicio de la Gran Depresión, a comienzos de los años treinta. El caos económico trajo consigo el malestar social, al hilo de la escasez y carestía de las subsistencias o el crecimiento del paro, y todo ello vino unido a una aguda inestabilidad política. La República hubo de afrontar en su primer año de vida una revolución de corte bolchevique, reprimida a sangre y fuego por los socialdemócratas y la derecha liberal, con el respaldo del ejército y de bandas paramilitares integradas por soldados y oficiales desmovilizados. Fue combatida desde sus inicios por la derecha nacionalista, por la izquierda comunista y por un sector de las fuerzas armadas, que acusó de traición al nuevo régimen y a los partidos que en él gobernaban, por aceptar las condiciones impuestas en el Tratado de Versalles. La suma de estos factores provocó una inestabilidad política crónica: entre 1918 y 1933 hubo veinte gobiernos y la vida media de las legislaturas parlamentarias fue de dos años y medio, la mitad de la duración oficial.[11]

Esta sensación de caos, que impregnó Alemania, fue común a toda Europa a lo largo del periodo de entreguerras. El mundo «ordenado, con estratos bien definidos y transiciones serenas», que precedió a la Gran Guerra se había hecho añicos «como si de un cántaro se tratara», consignó Stefan Zweig en sus memorias. La sensación de crisis global, de derrumbe de certezas, afectó a todos los ámbitos de la actividad humana, como reflejó con cierta angustia el novelista francés Blaise Cendrars, en 1935:

> Ni en el Arte, ni en la Política o en la Economía General sirven ya las fórmulas clásicas. Todo se desmorona, todo cede; las armaduras seculares y los andamios provisionales.[12]

ESPECIALISTA EN TRANSACCIONES SALVAJES

En este ambiente de crisis, de inseguridad e incertidumbre, en el que todo perdía su valor y por ello cualquier aventura parecía razonable, se forjó el carácter de Alois Miedl, fiel hijo de su tiempo. Quizás de ahí viniera su predisposición al riesgo, su instinto para el agiotaje, aunque otros muchos jóvenes financieros empezaron su carrera en Alemania durante aquellos años y no todos entendieron así el modo de hacer negocios. Fuera como fuese, el banquero Miedl era audaz y temerario. Nada convencional. Tenía una gran imaginación, a veces desbordante. Hermann Goering, que le conocía bien, aseguró que más de una vez propuso al gobierno alemán «fantásticas sugerencias financieras» que jamás eran aceptadas. Era durísimo en las negociaciones y no le importaba humillar al contrario, ni aprovecharse de un amigo o conocido si un asunto lo exigía: no era nada personal, así funcionaban los negocios. Tampoco hacía sangre si no era preciso, y si todas las partes salían contentas mejor que mejor. Podía ser muy generoso con sus aliados: las primas, los regalos, las comisiones ayudaban a mantener bien engrasada la máquina de hacer dinero.[13]

No parece que le preocupara mucho cruzar la frontera entre lo legal y lo ilegal, ni que le refrenaran en exceso los dilemas éticos o morales. Disfrutaba con el peligro, la aventura, tensando con frecuencia la cuerda hasta el límite. «Su aproximación a los negocios ha sido siempre peligrosa y arriesgada», escribiría el Departamento de Estado norteamericano en 1944. A veces atinaba y nadaba en la abundancia; otras, acababa endeudado hasta el tuétano. Pero gracias a su olfato, y a su carisma, siempre se las arregló para sobrevivir. Daba la impresión de saborear más una operación cuanto más se acercaba al borde del abismo. Con los años se especializó en construir complejos entramados financieros, tinglados que imbricaban a numerosas empresas distribuidas por medio planeta. Pensaba a lo grande, aunque tampoco rechazaba un asunto pequeño si había dinero fácil.[14]

Después de conocerle y leer cuanta información habían sido capaces de recopilar los aliados, el teniente Theodore Rousseau acertó al describirle como «un especulador que sacaba partido de cualquier oportunidad que se le presentara». Un especialista en «transacciones salvajes», «operaciones de naturaleza muy especulativa», constataría Walter Funk, ministro de Economía del Tercer Reich entre 1937 y 1945. «Un especulador infame», remacharía Walter Schellenberg, general de la Wehrmacht, director de los servicios de contraespionaje alemanes durante parte de la guerra. Y como especulador se regía por una lógica básica, primitiva, útil en todo momento y lugar, y adaptable a cualquier tipo de producto: comprar barato, vender caro y obtener un jugoso beneficio, estrategia que lo mismo podía aplicarse a una emisión centenaria de sellos de correos islandeses, como hizo en una ocasión, que al mercado del cobre o a las obras de arte.[15]

Que apuntaba bien alto se pudo comprobar en 1927. Con solo veinticuatro años se hizo con la mayoría de las acciones de la Terraingesellschaft Neu-Westend, una sociedad constructora creada a finales del siglo XIX para impulsar el desarrollo urbanístico de Múnich que, entre otras iniciativas, había emprendido la construcción de una ciudad lineal de viviendas unifamiliares en la localidad colindante de Pasing. Después de atravesar varias vicisitudes, la constructora acabó en manos del Deutsche Bank y llevaba unos años languideciendo. Cuando Miedl tomó el control tras una arriesgada operación de bolsa, la dirección del banco en Berlín abroncó a los gerentes de Múnich por haber permitido que prosperara el lance de un *amateur*. Miedl reactivó la compañía y puso en marcha la construcción de 106 chalets, en medio de la depresión que siguió al crack de 1929, un tiempo, diría su abogado, en el que no se edificaba ni una sola casa con capital privado.[16]

RESTOS DE UN IMPERIO

Con aquella operación, Miedl se ganó la enemistad del Deutsche Bank. Hostilidad acrecentada dos años después cuando repitió una maniobra

similar, pero esta vez en Berlín y asociado con su jefe, Johannes Witzig. En 1929, ambos se hicieron con la propiedad de la corporación Schantung Eisenbahn Gesellschaft, valorada en cinco millones de marcos, que también pertenecía al Deutsche: Witzig aportó el 70% del capital; Miedl el 30%. Cuando el banco quiso reaccionar, ya era tarde. Ordenó a la junta directiva que pusiera todo tipo de obstáculos a los nuevos accionistas mayoritarios, pero los conquistadores no se arredraron: despidieron a todos los altos cargos heredados, cambiaron el nombre por el de Schantung Handels-AG y Miedl asumió la dirección. Gracias a sus activos desperdigados por varios puntos del planeta, la empresa constituía una magnífica plataforma para un especulador con aires de grandeza y ávido de acción. Había sido creada en 1899 para construir un ferrocarril en el protectorado alemán de Kiau Chau, ubicado al noreste de China, en la península de Shandong. Cumplió su compromiso en cinco años, y en 1904 ya disponía de 400 kilómetros de vías férreas entre las ciudades de Tsingtao y Tsinanfu, y poseía alguna propiedad minera en la zona.[17]

La derrota en la Gran Guerra dio al traste con la presencia germana en Asia y descapitalizó una entidad que había llegado a valer entre cincuenta y setenta millones de marcos. El Tratado de Versalles, firmado entre vencedores y vencidos, impuso a los alemanes unas condiciones draconianas: la recién nacida República de Weimar perdió parte de los territorios europeos que habían constituido el viejo imperio, y todas sus colonias; tuvo que satisfacer indemnizaciones desorbitadas, tanto en bienes como en dinero; la región de Renania –fronteriza con Francia– se desmilitarizó y fue ocupada por el ejército francés entre 1923 y 1925, porque Alemania, cuya economía se hizo añicos por la hiperinflación, no pagó a tiempo las compensaciones; el ejército alemán quedó reducido a 100.000 hombres y privado de artillería pesada, submarinos y aviación. Tal cúmulo de cargas alentó la desafección hacia la nueva República, lastrada desde su origen por las exigencias aliadas.

Por lo que respecta a la corporación Schantung, Japón –potencia emergente en el Extremo Oriente– recibió el protectorado alemán en China como premio a su participación en la Gran Guerra junto a los aliados, y con

él se fueron el ferrocarril y las minas. No obstante, la compañía sobrevivió y a la altura de 1929 había reagrupado en su seno los restos comerciales del Imperio colonial alemán, participaciones en diversas sociedades dispersas por África, residuos de las que antaño fueran grandes sociedades coloniales que a duras penas habían sobrevivido a la guerra: la Kaoko-Land- und Minen-Gesellschaft, que había gestionado yacimientos mineros en la antigua África del Sudoeste Alemana (actual Namibia), expropiados en 1920 por la Unión Sudafricana, con la que mantenía desde entonces un pleito para recuperar el patrimonio perdido; la Süd-Kamerun-Gesellschaft, que poseía plantaciones de aceite de palma; la Kwamdulu Sisal Estates Ltd. y la Teita Concession Ltd., dueñas de campos de sisal en Tanganica y Kenia.

TIERRA DE POR MEDIO

Cuando Miedl adquirió la Schantung, la economía alemana volvía a entrar en barrena. Superada la hiperinflación, en 1924, vinieron unos pocos años de estabilidad, apenas un lustro de paz. Pero al crack de la bolsa neoyorkina de 1929 le sucedió una Gran Depresión de escala global, que llegó a Europa en 1931 con la quiebra del banco austriaco Credit-Anstalt. Aquella fue la primera de una larga serie de bancarrotas en cadena en todo el continente. En Alemania, como en otros países, la actividad económica se contrajo: el capital buscó un refugio seguro, muchas compañías quebraron al carecer de solvencia, el paro se extendió y con él la conflictividad social. Terraingesellschaft Neu-Westend, la inmobiliaria de Miedl, hubo de ser liquidada ese mismo año de 1931.

Con el fin de paliar la crisis de liquidez que amenazaba con ahogar sus negocios –y de paso obtener un pingüe beneficio–, Miedl especuló con bonos del Estado alemán. A causa de la recesión, los bonos se habían depreciado en los mercados internacionales y se pagaban a un 20 o 30% de su valor. Pero el Estado alemán estaba obligado a responder del 100%, so pena de ver mermado su crédito, de modo que el negocio dejaba un

soberbio beneficio. Miedl empezó a comprar bonos en el exterior de forma masiva, y a reclamar su pago en Alemania. Aunque estaban bastante extendidas, estas operaciones eran ilegales y trató de camuflarlas a través de su entramado empresarial en el exterior. No fue posible. Las autoridades económicas del *Land* de Baviera destaparon el fraude y en 1931 abrieron una investigación que concluyó al año siguiente con su procesamiento. Miedl achacaría el descubrimiento de su jugada a un chivatazo del Deutsche Bank, que habría decidido cobrarse así los agravios sufridos en los años previos. En su defensa, alegó que había obrado impelido por la necesidad, con el fin de obtener dinero en metálico para sostener sus negocios en plena crisis. Pero el argumento no hizo mella en el fiscal y, a punto de ir a la cárcel, prefirió poner tierra de por medio.[18]

En 1932, los Miedl se instalaron en Ámsterdam. Más tarde se reuniría con ellos la madre de Dora. En la ciudad nació su hijo, Johannes Alois Nikolaus, *Hans,* en diciembre de 1933. No fue una mudanza provisional. Miedl parecía preocupado por sus problemas con el fisco alemán, asumió que tardaría un tiempo en retornar, y asentó con firmeza sus reales en los Países Bajos. Antes de que acabara 1932, había fundado allí la Veland Import & Export, una sociedad de importación y exportación, buena base para realizar inversiones especulativas en los mercados internacionales. Contó de nuevo con el respaldo de su socio y mentor Johannes Witzig, quien figuró como codirector. Y en 1934 adquirió por 415.000 florines una pequeña casa de banca neerlandesa: la Buitenlandsche Bankvereeniging. En los años siguientes canalizaría su actividad en los Países Bajos a través de ambas sociedades, que se integraron en el holding Schantung Handels-AG.

Mientras Miedl se instalaba en su país de acogida, los nazis alcanzaban al poder en Alemania. Tras las elecciones de julio de 1932, con 230 escaños de 608, el Partido Nacionalsocialista era la primera fuerza política en el *Reichstag*, pero se hallaba lejos de la mayoría absoluta. Sin embargo, Hitler llegaría a la cancillería del Reich gracias a las intrigas y confabulaciones entre los pequeños partidos de la derecha nacionalista y el presidente de la República Paul von Hindenburg. Tras una nueva convocatoria electoral en noviembre –en la cual el Partido Nacionalsocialista retrocedió más de

treinta escaños– y dos breves gobiernos nacionalistas fallidos, Hindenburg designó a Hitler canciller de un gobierno de coalición en el que los nazis ocupaban solo tres carteras y la derecha nacionalista el resto. El acuerdo de gobierno incluía la convocatoria de nuevas elecciones. El 27 de febrero, en plena campaña, ardió el edificio del *Reichstag*. Al día siguiente, el gobierno promulgó un decreto que suspendía las garantías constitucionales. Aun así, los nazis no lograron la mayoría absoluta en las elecciones del 5 de marzo, pero a esas alturas ya daba igual: la derecha nacionalista y reaccionaria tuvo mayoría en las cámaras, que el 23 de marzo aprobaron la Ley Habilitadora, que otorgó poderes especiales a Hitler y le permitió gobernar sin el Parlamento. Ya nunca volvería a reunirse.

4. Johannes Alois Miedl, *Hans*, el benjamín de la familia, nacido en 1933.

Mientras, los negocios de Alois Miedl en Ámsterdam iban viento en popa. Su casa de banca, la Buitenlandsche*,* estaba ubicada en el número 84 de la calle Rokin, una vía emplazada en el centro señorial de la ciudad, concurrida por entidades financieras de alto nivel, tiendas de lujo, anticuarios y galerías de arte. Al tiempo, él había alcanzado una posición destacada en la potente comunidad económica alemana. En su círculo de

amistades figuraba Alfred Flesche, banquero afincado en los Países Bajos desde 1924, presidente de la Cámara de Comercio Germano-Neerlandesa, un personaje cuyo nombre es preciso tener en cuenta porque se entrecruzará varias veces en la vida de Miedl. También Franz Koenigs, socio de Flesche, propietario de una soberbia colección de obras de arte y que, asimismo, reaparecerá más adelante.[19]

Entre sus habituales también estaba Gerhard Fritze, empresario alemán nacionalizado holandés, que trabajaba desde 1931 para la multinacional química alemana I. G. Farben, gran amigo del príncipe Bernhard van Lippe-Biesterfeld, quien contraería matrimonio con la princesa Juliana en enero de 1937. Y Hans Tietje, cónsul de la República Dominicana en Ámsterdam y representante en los Países Bajos del gigante alemán del acero Otto Wolff, otro coleccionista de arte que compartía con Miedl dos características: debía su fortuna a la especulación y su mujer, al igual que Dora Miedl, era de origen judío. Precisamente por su matrimonio, Miedl mantenía también una relación amigable con la comunidad judía de la capital.[20]

Las cosas, sin duda, marchaban bien. Pero el Reino de los Países Bajos no dejaba de ser un país pequeño. Demasiado pequeño para Alois Miedl, que seguía pensando en extender sus negocios a lo largo del planeta.

3

Los fundamentos eternos del arte racial

> ¡Esas caras verdes, esos ojos mongólicos, esos cuerpos con cicatrices, tanto extranjero...! ¡Solo pinta cosas enfermas! Jamás se le ha ocurrido pintar ni un rostro alemán.
>
> SIEGFRIED LENZ, *Lección de alemán*, Madrid, Impedimenta, 2016 (ed. or. 1968), p. 194.

NUESTRAS TRADICIONES CULTURALES

Alois Miedl aún no había nacido cuando en 1896 Hugo von Tschudi fue nombrado director de la Galería Nacional de Berlín. Historiador del arte de origen austriaco, Tschudi poseía un gusto artístico avanzado y cosmopolita. Al comenzar la última década del siglo XIX, ya era reconocido como uno de los principales expertos en pintura moderna en todo el extenso territorio de habla germana. Por esta razón, no resultó sorprendente su elección, con solo cuarenta y cuatro años, para dirigir un museo creado pocas décadas atrás con el fin de albergar la pintura alemana del siglo XIX. Cuando accedió al cargo, sabía que París era la metrópoli por excelencia del arte moderno y que Berlín se arriesgaba a quedar a la zaga, a declinar hacia la condición de capital provinciana. De ahí que acudiera con frecuencia al país vecino a buscar novedades que engrandeciesen su pinacoteca, y sirvieran de modelo, de acicate para los artistas del país. Una decisión valiente, pues el gran público aún no aceptaba la pintura moderna.[1]

A contracorriente, Tschudi fue uno de los primeros directores de museo europeos en adquirir pintura impresionista y posimpresionista, obras de Manet y de Cézanne, de Monet, Degas, Renoir o Pissarro. Tal determinación despertó una avivada polémica en la prensa y el rechazo de

varias organizaciones culturales en el entorno conservador y nacionalista alemán. Organizaciones que esgrimían, de una parte, su desprecio al arte moderno, pero que también ejercían una feroz resistencia ante toda influencia cultural procedente de Francia, el archienemigo de Alemania en Europa. La reacción halló un fiel paladín en el káiser Guillermo, ferviente defensor de la tradición. A pesar de la oposición imperial, Tschudi gozaba de un notable grado de autonomía y resistió al frente del museo durante años. Pero al final, el káiser logró su objetivo y en 1908 le despidió merced a una argucia burocrática.[2]

Sin embargo, ni siquiera el káiser pudo lograr que su sucesor, Ludwig Justi, abandonara esta política de adquisiciones en el extranjero, ni que Tschudi, que pasó a dirigir la Nueva Pinacoteca de Baviera, continuara engrosando las colecciones públicas con arte moderno. Trifulcas similares ocurrieron a lo largo de todo el país durante los primeros años del siglo XX, cuando el impresionismo y otros movimientos artísticos modernos irrumpieron con fuerza en el mercado del arte alemán, y los responsables de las colecciones públicas empezaron a interesarse por los innovadores. En 1911, por ejemplo, 134 artistas de segunda fila, encabezados por el pintor Carl Vinnen, firmaron una carta de protesta contra el director de la Galería de Arte de Bremen porque compró un *Campo de amapolas* de Van Gogh: cada año, proclamaba el texto, se despilfarran en arte foráneo «millones que deberían invertirse en arte nacional»; la influencia extranjera, concluía, hace peligrar «nuestras tradiciones culturales». No obstante, la contaminación con los estilos procedentes de Francia parecía imparable, al igual que la eclosión de nuevas corrientes de vanguardia, cada vez más alejadas de la representación figurativa, que en los primeros años del siglo ganaron público entre las élites liberales urbanas.[3]

UN BRUTAL EXCESO DE NUEVAS EMOCIONES

Las raíces de la reacción contra el arte moderno –y francés– se hundían en el modo en que se forjó el nacionalismo alemán durante los primeros años

del siglo XIX. Los alemanes vivían diseminados por Europa Central y Oriental. Su primer gran Estado común –el Reich alemán impulsado por Bismarck– no llegó hasta 1871, y la construcción de la identidad nacional se fue asentando sobre un conjunto de rasgos culturales distintivos, como el idioma, el arte, el folclore o la literatura. Rasgos que debía compartir cualquier alemán y que definían su pertenencia a la comunidad nacional, hallárase donde se hallara y fuera súbdito del Estado que fuese. Sobre todo el idioma, como escribió el poeta nacionalista Ernst Moritz Arndt en 1813:

> ¿Cuál es la patria del alemán?...
> Hasta donde la lengua alemana suena
> Y Dios en el cielo canta canciones,
> ¡Eso debe ser![4]

En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, este concepto de nación cultural –*Kulturnation*– tuvo una deriva radical en medios conservadores. Sobre todo entre las organizaciones afines al movimiento *völkisch* –de *Volk*, pueblo–, que defendían un concepto exclusivista y chovinista de la nación, de carácter étnico, así como la existencia de una comunidad nacional homogénea asentada sobre la lengua, la cultura, los lazos de sangre y la vinculación con la tierra alemana. El movimiento *völkisch* era tan extenso como plural en sus ámbitos de acción. Comprendía un amplio abanico de asociaciones, ligas o entidades de diverso tipo, que actuaban en campos tan dispares como la cultura, el ocio, el folclore, el mundo empresarial o la política exterior. Era el caso de la Liga Pangermana, que defendía la expansión del Imperio alemán por ultramar. O del Club Alpino Germano-Austriaco, al que pertenecían Alois Miedl y Fritz Rigele, cuyas iniciativas estaban impregnadas de un ideario nacionalista, militarista, pangermano y antisemita.[5]

También caló con fuerza en el mundo del arte. Los artistas, críticos o gestores culturales más nacionalistas y conservadores sostenían que el verdadero arte alemán solo podía asentarse en la tradición. Y como el arte era un elemento esencial en el corazón nacional, había que preservarlo de

toda influencia extraña: quien atacaba la tradición, agredía también a la nación alemana. Este mensaje iba dirigido contra las tendencias modernistas procedentes del extranjero, y lo mismo podía aplicarse al impresionismo francés que al jazz americano. Pero también aludía a los cuerpos ajenos a la nación alemana que residían dentro del país. Los teóricos del arte encuadrados en el movimiento *völkisch* sostenían que los marchantes, críticos y artistas judíos destruían la identidad alemana propagando el arte moderno, que a finales del siglo XIX ya comenzaban a tildar como degenerado.[6]

El káiser Guillermo defendió mientras pudo la tradición en el arte. Pero la protección imperial desapareció en noviembre de 1918 con la derrota alemana en la Gran Guerra y la proclamación de la República. En el periodo de entreguerras, los artistas de vanguardia ganaron legitimidad y aceptación, una mayor cuota de mercado y el paso franco a las instituciones oficiales. La República de Weimar fue una de las etapas de creación cultural más ricos, más feraces, en la Europa del siglo XX. La aparición simultánea de rupturas revolucionarias abarcó todos los ámbitos posibles: la música dodecafónica de Arnold Schoenberg; las óperas atonales y provocativas de Alban Berg o Paul Hindemith; la irrupción del jazz y su influencia sobre la música que sonaba en las grandes salas de conciertos; el teatro político de Bertolt Brecht con las partituras vanguardistas de Kurt Weill; la eclosión del feísmo en el arte; la literatura experimental de Alfred Döblin; el cine expresionista, con sus angustiosas sombras y planos inclinados; el dadaísmo; las novísimas vanguardias pictóricas, y las nacidas antes de la guerra, que saltaron de la marginalidad a las paredes de museos e instituciones públicas; la dura crítica social en los dibujos de Otto Dix, George Grosz u otros autores adscritos a la Nueva Objetividad; la arquitectura racionalista de la Bauhaus...[7]

Un brutal exceso de nuevas emociones, retos y provocaciones desplegados en un breve lapso de tiempo. Esta avalancha de innovaciones y mudanzas halló respaldo en medios intelectuales, en entornos liberales urbanos. Pero muchos ciudadanos, sobre todo quienes vivían fuera de las grandes ciudades, no se sintieron concernidos por un arte que no

representaba la realidad visible y cuya comprensión requería explicaciones cada vez más complejas. La percepción de que sucumbía todo aquello que antes era sólido, de que los bárbaros habían entrado en el jardín sagrado de la cultura, reavivó en los medios conservadores la reacción contra la modernidad en la literatura y en el arte. Los guardianes de la tradición radicalizaron su discurso. En 1928 Paul Schultze-Naumburg, arquitecto y crítico de arte, publicó el libro *Arte y raza*, que acabaría siendo un referente en el imaginario *völkisch*. A lo largo de sus páginas, contraponía las figuras humanas esculpidas o pintadas por artistas de vanguardia como Emil Nolde, Picasso o Modigliani con fotografías de personas con discapacidad física y psíquica, estableciendo comparaciones explícitas entre ambas. El mensaje era claro: los artistas racialmente puros dibujaban gente sana; los degenerados exaltaban la decadencia racial.[8]

Al mismo tiempo, los reaccionarios estrecharon sus lazos con la extrema derecha política. En 1928, Alfred Rosenberg, quien ya por esas fechas era uno de los principales ideólogos del Partido Nacionalsocialista, fundó la Liga para la Defensa de la Cultura Alemana, una institución que defendía el culto a la tradición y la necesidad de reforzar la «esencia alemana» para frenar la decadencia cultural. Rosenberg era uno de los alemanes nacidos fuera de Alemania, en 1893, en Tallin, la actual capital de Estonia, entonces una ciudad del Imperio ruso. Su condición de alemán de un territorio irredento alentó en él un intenso nacionalismo pangermano, impregnado de antisemitismo visceral. Culpaba a los judíos de todos los males del presente, incluida la Revolución bolchevique. En 1918, emigró a Alemania. Al año siguiente ya era miembro del Partido de los Trabajadores Alemanes, precursor del Partido Nacionalsocialista, que se fundaría en 1920. En 1923 se convirtió en editor del diario *Völkischer Beobachter*, órgano del partido, desde el cual contribuyó a concretar y difundir el programa ideológico nazi.[9]

Desde la Liga para la Defensa de la Cultura Alemana, y desde las páginas del diario, Rosenberg defendió la tradición como única fuente posible de la cultura alemana. La Liga tuvo uno de sus frentes de batalla más activos en el campo de las artes. Por activa y por pasiva, repitió un

mensaje tan simple como efectivo: la prensa liberal y las instituciones republicanas, controladas por bolcheviques, judíos y liberales cosmopolitas, habían pactado para propagar el arte moderno y destruir así la cultura nacional. En 1930, una de sus secciones locales obtuvo un valioso triunfo al lograr el cese de Hildebrand Gurlitt, director del Museo Rey Alberto, de Zwickau –una pequeña ciudad próxima a Dresde–, donde había reunido una interesante colección de arte vanguardista.[10]

EL CANON

Los ideólogos del movimiento *völkisch* podían identificar al enemigo y hallar un notable grado de consenso para señalar qué tipo de arte no podía ser considerado alemán. Sin embargo, resultaba mucho más complicado lo contrario: precisar en qué consistía el arte alemán puro, delimitar cuál era su esencia. Nunca hubo una definición exacta, pero sí algunas certezas. La más firme era que el verdadero arte alemán solo podía ser creado por quienes formaban parte de la comunidad germana, por artistas étnicamente puros. Paul Schultze-Naumburg llevó hasta un extremo totalitario el nexo entre nación y creación artística. Consideraba que no eran verdaderos miembros de la comunidad alemana quienes atentaran contra el arte alemán al pintar, admirar o promover el arte moderno. También que todo alemán de pro debía vibrar ante una obra de arte alemana de calidad: quien no lo hiciera, o no era un buen alemán, o carecía de la necesaria pureza racial. Por supuesto, los judíos estaban excluidos de esta comunidad nacional germana hermanada en torno al arte y la cultura.[11]

A raíz de las declaraciones dispersas realizadas por los afines al movimiento *völkisch*, podía colegirse que el verdadero arte alemán debía ser figurativo y claro, comprensible por el pueblo, huir de los juegos elitistas propios de la intelectualidad burguesa, de las abstracciones, distorsiones o representaciones simbólicas tan caras a la vanguardia. Debía evocar el amor a la patria, a la tierra. De ahí su predilección por el paisaje, hogar de la nación. Frente a la mutabilidad y la vorágine republicanas,

debía exaltar lo perenne, lo invariable: las escenas domésticas; la naturaleza; el campo y los campesinos, que encarnaban la constancia... Debía ser más local que cosmopolita; más rural que urbano, alejado de la vida frenética de las ciudades que tanto atraía a los artistas modernos. Debía exaltar los valores alemanes: la fuerza y la determinación, el honor, la decencia, el respeto al orden y a la autoridad. Por supuesto, quedaban fuera de su repertorio los temas que estaba ilustrando el arte de vanguardia durante la República: el antimilitarismo que eclosionó tras la Gran Guerra, con sus imágenes de soldados tullidos o mendigando que los nacionalistas radicales consideraban lesivas para el honor militar; la crítica social; la cruda representación de la prostitución...[12]

Devoto de la tradición, el arte alemán puro era deudor de una genealogía que Alfred Rosenberg remontaba a la Grecia clásica. También incluía en ella la pintura italiana renacentista de Tiziano, Giorgione o Botticelli. No consideraba contradictorio buscar su linaje en los albores de la cultura europea o más allá de los límites geográficos de Alemania. Al fin y al cabo, los dorios eran un pueblo ario y las grandes creaciones del Renacimiento italiano surgieron en el norte del país, territorio güelfo dominado por los emperadores alemanes durante la Edad Media. También creía Rosenberg que parte del gótico alemán encajaba en esta estirpe. Al menos su estatuaria más naturalista de los siglos XIII y XIV, las recreaciones de motivos florales, los tapices... Las versiones más ortodoxas del canon hallaban su zénit en la pintura renacentista alemana de Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach, Durero o Hans Holbein; la holandesa del siglo XVII, también considerada de influencia germana; los paisajistas románticos como Caspar David Friedrich o los pintores naturalistas alemanes del siglo XIX, como Arnold Böcklin, Wilhelm Leibl o Hans Thoma.[13]

Tras el nombramiento de Hitler como canciller de Alemania, el 30 de enero de 1933, el movimiento *völkisch* confió en que el Partido Nacionalsocialista asumiera su campaña de lucha contra el arte moderno. Esperanza que parecía avalada por la actitud que ya habían adoptado algunos dirigentes nazis en gobiernos de coalición locales. Wilhelm Frick, por ejemplo, futuro ministro del Interior en el primer gabinete de Hitler,

había ocupado en 1930 la misma cartera en el *Land* de Turingia y desde allí retiró las obras de vanguardia de los principales museos; destruyó los murales que decoraban el edificio de la Bauhaus, en Weimar; emprendió una campaña agresiva contra el jazz; proscribió la música de Stravinski y Hindemith, y prohibió la proyección de películas como *La ópera de los tres peniques*, de G. W. Pabst.[14]

Sin embargo, los *völkisch* se llevarían una sorpresa: dentro del nacionalsocialismo, el arte de vanguardia contaba con notables defensores, y la pugna entre sus partidarios y detractores impidió durante unos años la adopción de una política artística bien definida.

LECCIÓN DE ALEMÁN

En el año 1968 Siegfried Lenz publicó *Lección de alemán*, una novela que acabaría convirtiéndose en un texto clásico de la literatura germana. Transcurre durante los últimos años de la Segunda Guerra Mundial, en el pueblo ficticio de Rugbüll, fronterizo con Dinamarca, y cuenta la historia de Max Ludwig Nansen, un anciano pintor expresionista a quien el régimen nacionalsocialista ha prohibido ejercer su oficio. Nansen había sentido una inicial simpatía por los nazis. Esta afinidad ideológica no impedía, sin embargo, que su estilo artístico se distanciara «del carácter nacional» y, por consiguiente, se le declarara un peligro para el Estado, una «persona non grata [...] un degenerado», según explica en el libro una proclama gubernamental. El policía del pueblo, viejo amigo, pero celoso cumplidor del deber y respetuoso con la jerarquía, ha de velar por que acate la orden. Sin embargo, el artista se burla de su vigilante, desobedece el mandato y pinta clandestinamente. Comienza así el tortuoso juego del ratón y el gato que irá creciendo en intensidad, y en rabia, que desgarrará una pequeña comunidad local y desembocará en la violencia y el caos.[15]

Siegfried Lenz basó el personaje de Nansen en la vida del pintor Emil Nolde. Nolde vino al mundo, en 1867, dentro de una familia alemana del ducado de Schleswig, territorio en disputa entre Alemania y Dinamarca a lo

largo del siglo XIX y los inicios del XX. En aquella fecha hacía tres años que Alemania había conquistado el ducado a su vecino del norte por la fuerza de las armas. Nolde creció, por lo tanto, en el seno del Imperio alemán. Su obra pictórica debe mucho a los campos del Schleswig que recorrió en su infancia, cuya alma pretendía capturar a través del color como ya hiciera en sus paisajes Vincent van Gogh. Colores intensos, luminosos, ardientes, febriles. Sus pinturas serían conocidas como «tempestades de color» y entusiasmaron a los jóvenes expresionistas reunidos desde 1905 en el grupo *Die Brücke* (El puente), en torno a Ernst Kirchner. Nolde participó en las exposiciones de *Die Brücke* en 1906 y 1907. Después abandonó su compañía y siguió su carrera en solitario.[16]

En 1920, a resultas de la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial, el Schleswig fue dividido: Dinamarca recuperó el norte, Alemania conservó el sur, y el pueblo natal de Nolde volvió a ser territorio danés. A pesar de que había militado en la extrema izquierda, el hecho de haber nacido en una tierra irredenta, que percibía como un fragmento de Alemania amputado tras la Gran Guerra, haría de él un activo nacionalista pangermano. Y como otros muchos nacionalistas, acabó basculando hacia el nazismo. Nansen, su trasunto en la novela de Lenz, había sentido una velada simpatía inicial hacia los nacionalsocialistas. Pero nada de velado había en el Nolde de carne y hueso, que era un nazi convencido. «Pertenezco al partido desde que se fundó su sección en el Schleswig» –escribió en 1937 a Adolf Ziegler, presidente de la Cámara de Cultura del Reich–, «mis altos ideales fueron y son aquellos por los que lucha el nacionalsocialismo». Ensalzaba con frecuencia a Hitler: «El *Führer* es grande y noble en sus aspiraciones», comentó a un amigo en 1933. Y rezumaba antisemitismo: los judíos tienen «poca alma y escasa creatividad», manifestó en una ocasión, «son muy diferentes a nosotros».[17]

Emil Nolde siempre pensó que su vida y su modo de entender el arte eran rabiosamente alemanes. Estaba convencido de que su pintura entroncaba con la más pura exaltación del espíritu germano que promovía el nacionalsocialismo, y por esta razón creía que encajaba sin aristas en el Tercer Reich. Como nacionalista alemán militante, le gustaba recordar que

había combatido en más de una ocasión contra la «extranjerización del arte» y que contaba entre sus enemigos con marchantes y gestores culturales judíos como Paul Cassirer o Max Liebermann. A pesar de las críticas del movimiento *völkisch* al expresionismo, sabía que el arte moderno también contaba con importantes valedores entre los líderes nazis y confiaba en que impusieran su criterio.[18]

El más firme, el gran adalid de la vanguardia, era Joseph Goebbels, ministro del Reich de Ilustración Pública y Propaganda desde que Hitler asumió plenos poderes, el 13 de marzo de 1933. Había nacido en Rheydt, un pequeño municipio en la frontera de los Países Bajos, en 1897. Una infección ósea le provocó durante la infancia una cojera que corrigió durante toda su vida con un aparato ortopédico metálico y zapatos especiales, y le impidió luchar en la Gran Guerra a pesar de haberse presentado como voluntario, rechazo que resultó frustrante y que trataría de ocultar en el futuro. Estudió Historia y Filología en varias universidades alemanas. Dio sus primeros pasos en la política en organizaciones católicas, pero en 1919 se aproximó a los socialdemócratas, que entonces lideraban la lucha contra los conatos revolucionarios bolcheviques en Alemania. En estos años desarrolló un discurso militantemente antiburgués, pero también abominaba el comunismo por su carácter internacionalista y apostó por la construcción de un socialismo nacional, en el seno de una comunidad germana pura. Pensó durante un tiempo en dedicarse a la literatura o al periodismo, y entre 1919 y 1921 escribió la novela autobiográfica *Michael: un destino alemán*. No tuvo éxito y debió conformarse con ser corredor de bolsa y empleado de banca.[19]

No figuró entre los fundadores del Partido Nacionalsocialista: se unió a sus filas en 1924, dentro del grupo de Gregor Strasser, el ala del partido más cercana al socialismo, que defendía la mejora de las condiciones de vida de las clases trabajadoras y condicionaba el disfrute de la propiedad privada a las necesidades de la nación. Cuando a mediados de los años veinte Hitler rechazó el giro social de Strasser, Goebbels se vio en la disyuntiva, aunque al final optó por Hitler. Fue una buena elección: Strasser sería asesinado en julio de 1934, durante la Noche de los Cuchillos Largos, en la que Hitler

ordenó ejecutar a todo posible disidente en las filas del partido y la derecha nacionalista alemana. No obstante, las dudas consumieron a Goebbels aún durante un tiempo: tardaría en renunciar del todo a marcar con una impronta social al movimiento y preservó en sus decisiones el espíritu antiburgués que había insuflado sus primeros pasos en la política. Todo esto resultaría patente en la batalla sobre el arte que se libró durante los primeros años del nacionalsocialismo en el poder.

INCLUSIVOS Y EXCLUYENTES

Durante los primeros años del Tercer Reich, Joseph Goebbels y Alfred Rosenberg lideraron dos corrientes en el seno del nacionalsocialismo que defendían dos visiones contrapuestas, incompatibles, sobre cómo debían ser el arte y la cultura del régimen. Goebbels abogaba por la modernidad en el arte, mas ello no significaba que fuese menos nacionalista que Alfred Rosenberg, líder de la facción *völkisch* dentro del partido nazi y entusiasta paladín del retorno a la tradición. Ambos defendían por igual la construcción de una comunidad nacional fuerte y unida, aunque discrepaban acerca del modo en que el arte debía contribuir a este proceso.

Goebbels era un ultranacionalista convencido de que cualquier obra de arte de calidad podía exaltar la grandeza de Alemania, pues –en última instancia– todo arte producido por alemanes contenía elementos fundamentales del carácter alemán. Apreciaba el arte moderno y respaldaba a los creadores de vanguardia siempre y cuando su obra –y esto resultaba fundamental– estuviera despojada de toda crítica política o social. Por el contrario, Rosenberg, adalid del ideario *völkisch*, creía que el arte solo podía engrandecer a la nación si bebía en las fuentes de la más estricta tradición alemana. El proyecto de Goebbels era más abierto e inclusivo; el de Rosenberg, radicalmente excluyente: juzgaba necesario extirpar del arte nacional a las vanguardias y a sus creadores. Goebbels procedía del ala izquierda del nazismo y sentía una profunda antipatía por el carácter

reaccionario, simple y burgués del movimiento *völkisch*. Ambos eran profundamente antisemitas.[20]

«Nosotros, los contemporáneos, somos todos expresionistas», escribió Goebbels en 1929 en su novela *Michael: un destino alemán*, en la que proclamaba su admiración por Vincent van Gogh: «un maestro, un predicador, un fanático, un profeta, un loco». Al igual que otros líderes y publicistas nazis, sostenía que el expresionismo entroncaba con la profundidad del alma alemana, que exaltaba una germanidad primitiva, común a los pueblos arios del norte. Podía comprobarse en los eslabones que unían al holandés Van Gogh, al noruego Edvard Munch y al alemán Emil Nolde, representantes de la más pura espiritualidad germánica. Munch, «heredero de la naturaleza nórdica», volvía en su obra «a los fundamentos eternos del arte racial», aseveró Goebbels en un discurso pronunciado en 1933. Sus pinturas comprendían «la naturaleza en su verdad... con total desprecio al formalismo académico». El expresionismo representaba el espíritu de la raza aria de un modo mucho más genuino que el neoclasicismo, que imitaba las formas griegas y romanas.[21]

Goebbels no solo abogó por la modernidad en la pintura. Le gustaba el swing –como a Goering–, siempre y cuando fuera interpretado por orquestas arias, aunque no tanto el jazz si derivaba en ritmos frenéticos o formas demasiado abstractas. Encargó en 1933 la dirección de la industria cinematográfica alemana al director Fritz Lang, que había conjugado la herencia expresionista con el éxito comercial, aunque este rechazó la oferta y al día siguiente huyó de Alemania. Animó al exdirector de la Bauhaus, Mies van der Rohe, a competir por la construcción de edificios oficiales. Designó a Richard Strauss, precursor de la música modernista, como presidente de la Cámara Cultural del Reich.[22]

Los nacionalsocialistas, anunció en 1934, «nos consideramos sostén de la parte más avanzada de la modernidad en materia artística», declaración que, al margen del gusto estético, intentaba captar al sector más intelectual y urbano de la sociedad alemana, ajeno al ruralismo kitsch de los *völkisch*. No es de extrañar que, con el respaldo de Goebbels, Emil Nolde creyese que su carrera podría prosperar en el Tercer Reich. En aquellos primeros

años del nazismo, escribiría Albert Speer, arquitecto favorito de Hitler y ministro del Armamento y de la Guerra desde 1941, «algunas de las corrientes de la pintura moderna [...] siguieron teniendo una oportunidad».[23]

El arte moderno, además, tenía y siguió teniendo sus defensores entre los jerarcas nazis, aunque algunos limitaran esta inclinación al espacio privado conforme aumentó la hostilidad hacia las vanguardias. La Liga de Estudiantes Nacionalsocialistas de Berlín defendió a Nolde y al escultor expresionista Ernst Barlach frente a los ataques de Rosenberg y los *völkisch*. Baldur von Schirach, líder de las Juventudes Hitlerianas y gobernador de Viena desde 1940, tenía en su colección privada obras de Van Gogh y Renoir, compró para los museos vieneses pinturas del expresionista Franz Marc y de Gustav Klimt, y permitió el estreno en Viena, en 1941, de la ópera *Johanna Balk*, del músico filonazi, pero vanguardista, Rudolf Wagner-Régeny. Goering encargó un retrato de sus hijos a Otto Dix, artista odiado por los *völkisch* cuya pintura se adscribía a la Nueva Objetividad, y compró algún cuadro de Munch y de Van Gogh. Joachim von Ribbentrop nunca renunció a adquirir obras de Monet, Gustav Moreau o André Derain. Hasta el final de la guerra, Albert Speer conservaría en su casa varias esculturas de la expresionista Kaethe Kollwitz.[24]

LLEVAMOS AÑOS LUCHANDO CONTRA LAS FORMAS NEGRAS

El pleito que entablaron entre 1933 y 1935 Alfred Rosenberg y Joseph Goebbels por ganar el favor de Hitler e imponer sus ideas en el terreno del arte no entrañaba solo una cuestión estética o el choque entre distintos modos de entender la nación. También encubría una feroz contienda por el poder. Estaba en juego quién dirigiría la política cultural del Tercer Reich. En este campo, así como en otras esferas de la gestión pública, Hitler alentó la rivalidad entre sus lugartenientes y permitió el solapamiento de atribuciones entre ministerios, o entre estos y el partido. La lucha entre quienes integraban la segunda línea de mando por conservar o acrecentar

sus respectivos ámbitos jurisdiccionales reforzaba el liderazgo del *Führer,* y su condición de árbitro absoluto entre sus subalternos. La descoordinación entre agencias gubernamentales y paragubernamentales, que competían entre sí y, a la vez, eran incapaces de concentrar un excesivo poder en ningún ámbito, se convirtió en un elemento estructural del nazismo.[25]

Como ministro de Ilustración Pública y Propaganda, Goebbels partió de una posición institucional más poderosa. Los nazis entendieron que la cultura era un arma propagandística de primer orden y, por tanto, constituía una parte crucial de sus atribuciones. El 15 de noviembre de 1933, estableció la Cámara de Cultura del Reich, institución totalitaria que le confirió un poder casi omnímodo en el ámbito cultural. Todo artista o creador que quisiera trabajar en Alemania debía ser miembro de la Cámara, y el Estado tenía la última palabra acerca de quién podía, o no, estar inscrito. De este modo, quedaron fuera de su seno –y, por tanto, fuera de la esfera pública– todos los creadores remisos a identificarse con el régimen, ya fueran liberales o izquierdistas, o aquellos a los que el nazismo tildaba de desviados o degenerados. También los judíos. La Cámara fue determinante en la evolución de la política cultural nazi, pues la obligatoriedad de estar registrado liquidó por completo cualquier atisbo de autonomía e independencia de los creadores, sometidos en adelante al control absoluto del Estado.[26]

Aunque Rosenberg no fuera ministro, tenía una capacidad de influencia notable por su condición de ideólogo del nazismo, por su peso en el partido y porque controlaba el diario *Völkische Beobachter*, órgano oficial nacionalsocialista. Desde sus páginas combatió toda tendencia modernista en el arte. Un artículo suyo, en julio de 1933, calificó las figuras humanas pintadas por Emil Nolde como «negroides, irreverentes, bastas» y carentes de fuerza interior o cualquier tipo de forma. No se recataba en sostener, en público o en privado, que Goebbels acogía a judíos, a comunistas y a nacionalsocialistas incapaces en la Cámara de Cultura del Reich, institución que –a su juicio– fomentaba la degeneración del carácter alemán y amparaba formas de expresión artísticas decadentes y extranjerizantes. En agosto de 1936, dejó constancia en su diario íntimo de la rabia que sintió al

comprobar que Goebbels había tolerado un número de claqué en el Festival de Heidelberg: «Llevamos años luchando contra las formas negras y ahora permitimos que estén en nuestros festivales de danza».[27]

ATRAPADO EN EL AMBIENTE DE SU JUVENTUD

Durante un tiempo, Hitler dejó que Goebbels y Rosenberg contendieran. Pero, poco a poco, intervino en la pugna. En enero de 1934, reforzó la posición que ostentaba Rosenberg en el entramado cultural del Reich, al ponerle al frente del recién creado Comisariado para la Supervisión, que debía vigilar la política escolar, los programas de juventud, los asuntos eclesiásticos y otras áreas donde fuera preciso el adoctrinamiento ideológico. En otoño de ese mismo año, en su discurso durante el congreso del partido, Hitler proclamó que futuristas, dadaístas y cubistas jamás tendrían cabida en la vida artística. No quiso, sin embargo, que esto significara un apoyo explícito a Rosenberg, y dejó claro que la cultura no podía circunscribirse al simplón retorno al pasado que propugnaban los *völkisch*. Los artistas debían hallar nuevas formas de creación acordes con la grandeza de un Reich destinado a durar, cuando menos, mil años.[28]

Goebbels quiso dar la batalla, aunque casi desde un primer momento tuvo indicios suficientes como para intuir cuál sería la posición final de Hitler. Albert Speer contó en sus *Memorias* que, a mediados de 1933, seleccionó varias acuarelas de Emil Nolde para decorar la casa de Goebbels:

> Goebbels y su esposa las aceptaron con entusiasmo, pero cuando Hitler visitó la casa mostró el mayor desagrado al verlas. El ministro me llamó enseguida: «Esos cuadros tiene que ser retirados de inmediato ¡son verdaderamente horribles!».

Poco después, Goebbels ordenó descolgar del Ministerio de Propaganda varias pinturas expresionistas, de la escuela de Nolde y Munch.[29]

Nada tuvo de extraña la reacción de Hitler. Su gusto artístico era muy conservador, como demuestran sus escarceos con la pintura, en los que

predominan escenas bucólicas de paisajes o pequeños pueblecitos. Alguien como Alois Miedl, cuyo sentido crítico era bastante primario, podía sentirse impresionado por sus conocimientos sobre arte. Pero, en realidad, el criterio del *Führer* era algo ramplón. Despreciaba el arte moderno, en la forma y en el fondo. Con frecuencia definía los cuadros no figurativos como «pinturas inacabadas» y en 1920 ya había manifestado su repulsa hacia aquellas tendencias en el arte y la literatura que «ejercían una influencia subversiva en la vida de nuestro pueblo». Vivía aferrado al paradigma artístico que las vanguardias del primer tercio del siglo XX habían venido a destruir. En lo que al arte tocaba, «seguía atrapado en el ambiente de su juventud, situado entre 1880 y 1910», escribió Albert Speer. En concreto, respecto a la pintura, no había evolucionado más allá de 1890, aseveraba Gerdy Troost, viuda de Paul Ludwig Troost, un arquitecto admirado por Hitler, para quien diseñó en 1937 la Casa del Arte Alemán en Múnich.[30]

A diferencia de Alfred Rosenberg, Heinrich Himmler u otros líderes embebidos en la tradición medieval germana, a Hitler le atraía el clasicismo grecorromano. «El *Führer* no ama el gótico», lamentó Rosenberg en sus diarios. A su pupila Henriette von Schirach, hija de su amigo y fotógrafo personal Heinrich Hoffmann y más tarde esposa de Baldur von Schirach, le recomendó de pequeña que leyera *Las más bellas leyendas de la Antigüedad clásica*, de Gustav Schwab, y los estudios de Heinrich Schliemann sobre el descubrimiento de Troya. Amaba el orden y la claridad, prefería lo recto a lo curvo. «Ser alemán significa ser claro», proclamó en 1937 en un discurso. Admiraba la arquitectura neoclásica que imprimía su ser a las grandes avenidas de Viena o Berlín, los edificios de estructuras lineales y formas simples, aunque su gusto arquitectónico evolucionaría hacia un colosalismo próximo a las fantasías clásicas –y a la vez románticas– que concibieron a finales del siglo XVIII Étienne-Louis Boullée o Claude-Nicolas Ledoux. También disfrutaba de la pintura romántica, en su vertiente más serena y estática, que inspiró sus divagaciones como pintor: los paisajistas alemanes del siglo XIX, la obra de maestros como Caspar David Friedrich o de pintores de menor rango como Wilhelm Leibl o Hans Thoma.[31]

A su modo de ver, la esencia del arte alemán radicaba en una mixtura armónica y ordenada de romanticismo y clasicismo, combinada con el espíritu del arte popular. Admiraba el movimiento que a finales del siglo XIX reivindicó las artes y los oficios, el vínculo con la artesanía tradicional, autóctona, como forma de expresión del pueblo alemán, ajena a cualquier forma de injerencia extranjera.

UNA LEALTAD CUASIFEUDAL

Joseph Goebbels acabó por comprender que si quería conservar el favor de Hitler y vencer en la guerra abierta con Alfred Rosenberg por el control de la política cultural, él mismo debía encabezar la campaña contra el arte moderno. A lo largo de 1935, reorientó su estrategia, asumiendo posiciones cada vez más intolerantes y conservadoras. Sin duda, fue una decisión pragmática. Pero también entrañaba algo más. Aquel giro testimonió la absoluta sumisión de los líderes nazis a la opinión del *Führer*, una lealtad primaria, absoluta, cuasifeudal. «Goebbels se mostraba subordinado a Hitler de forma incondicional», escribiría Albert Speer al recordar el episodio de los cuadros de Nolde que había llevado a su casa y que el ministro de Propaganda rechazó tras comprobar el disgusto del *Führer*. «Lo mismo nos pasaba a todos –concluía–. También yo, familiarizado con el arte moderno, acepté la decisión de Hitler».[32]

A lo largo de aquel año, Goebbels aceleró la depuración de artistas en la Cámara de Cultura del Reich. También meditó una de las principales propuestas del programa *völkisch:* retirar de los museos públicos alemanes la pintura de vanguardia. Los artistas y escritores judíos o vanguardistas que no se habían exiliado hasta la fecha lo hicieron en ese momento. Los que se quedaron, malvivieron mudos y aislados en el exilio interior. «Es curioso el silencio que rodea mi expulsión de la muestra en la Academia», anotó en su diario la escultora expresionista Kaethe Kollwitz, en noviembre de 1936. En diciembre de aquel mismo año, Goebbels prohibió el ejercicio de la crítica artística en la prensa, y de este modo selló la unanimidad en torno al

gusto artístico oficial del Reich. Si solo estaba permitido el arte aceptable para el régimen, la crítica de arte también era crítica al régimen. El partido y el gobierno, unidos, asumieron el control absoluto del espacio público y zanjaron la lucha de ideas. El arte, concebido como arma de guerra y propaganda, divulgaría en adelante los valores nacionalsocialistas.[33]

La adopción de un canon artístico oficial, y la exclusión de toda propuesta contraria o alternativa, contribuyó a forjar la imagen de una comunidad nacional –y racial– homogénea, uno de los objetivos esenciales del nazismo. El arte del Tercer Reich sería creado por artistas alemanes para el *Volk*, para el pueblo alemán, y por esta razón debía ser claro y sencillo, accesible a cualquier ciudadano con independencia de su formación, ajeno a las disquisiciones intelectuales tan queridas a las vanguardias. En este sentido, la purga no fue ajena a lo que estaba ocurriendo al mismo tiempo en otros regímenes totalitarios, como la Unión Soviética. También allí el arte moderno, reivindicado por quienes habían combatido durante la revolución contra el orden burgués, cayó en desgracia al consolidarse el régimen socialista por ser burgués y desviacionista, contrario al gusto del pueblo y del partido. «Sabemos, camarada Shostakóvitch, que es muy capaz de escribir música que guste a las masas», pone en boca de un comisario político Julian Barnes en *El ruido del tiempo*, su novela sobre la difícil supervivencia del compositor en tiempos de Stalin. Shostakóvitch había sido acusado de crear música de vanguardia, solo accesible a la élite, a una minoría intelectual burguesa, y hubo de pasar un calvario para sobrevivir en un tiempo en el que los desviacionistas podían acabar en una cuneta, con un tiro en la nuca.[34]

La pugna entre Goebbels y Rosenberg en torno al arte moderno se saldó sin un vencedor absoluto, un resultado muy del gusto de Hitler. Goebbels ganó la batalla política, pues preservó la superioridad jerárquica en el campo de la cultura. Pero debió renunciar a su proyecto de una cultura nacional inclusiva, en la que cupieran aquellas creaciones vanguardistas que no cuestionaran el régimen y fueran obra de alemanes arios. Rosenberg ganó la batalla estético-ideológica, pues prevaleció su programa excluyente: las vanguardias artísticas que habían eclosionado en las primeras décadas

fueron proscritas y el arte oficial del Reich se alejó de cualquier tentación no figurativa. Sin embargo, perdió la contienda política, pues siguió fuera del gobierno, en el que Goebbels vio reafirmada su posición. Rosenberg recobraría protagonismo ya empezada la guerra, al asumir la gestión del expolio de obras de arte en Francia. En 1941, entraría por fin en el ejecutivo, como ministro del Reich para los Territorios Ocupados del Este.

¿Y qué ocurrió con Emil Nolde? De nada le sirvió demostrar su fidelidad al nazismo. Aunque intentó convencer a quien quisiera oírle de que su arte encajaba en el Tercer Reich, a partir de 1937 sus pinturas fueron condenadas y retiradas de galerías y museos. En 1941 la Cámara de Cultura del Reich le expulsó de su seno, y como solo podían ejercer actividades relacionadas con el arte los inscritos en esta institución, se le prohibió exponer o dar conferencias. E incluso pintar. El propio Nolde contaría en sus memorias cómo las autoridades locales de Seebüll, el pueblo donde residía, registraban con frecuencia su estudio y olían sus brochas para comprobar si seguía activo, y de este acoso tomó fiel nota Siegfried Lenz para escribir su novela *Lección de alemán*. Dispuesto a eludir los controles, Nolde cambió el óleo por la acuarela, de aroma más tenue, y hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial trabajó en lo que denominaba «pinturas no pintadas», obras pequeñas, en papeles no más grandes que una postal, fáciles de esconder. Su obra desapareció de las pinacotecas durante el nazismo. Pero nadie pudo impedir que siguiera pintando.[35]

4

La amistad entre el gato y el ratón

> Hasta hacía poco Hendrik era un emigrante; ayer aún, una figura a medias sospechosa con la que nadie quería ser visto en público. Literalmente, había avanzado durante la noche hasta llegar a ser un gran hombre: un gesto del gordo ministro lo había encumbrado.
>
> KLAUS MANN, *Mefisto*, Barcelona, Salvat, 1986 (ed. or. 1936), p. 187.

MINAS DE ORO

En diciembre de 1939, los servicios secretos británicos interceptaron una carta de Martin Kaliski, un ciudadano alemán que, como otros muchos compatriotas de origen judío, había abandonado su país huyendo de los nazis y halló refugio en los Países Bajos. La carta iba dirigida a Bertram Fothergill Crosfield, periodista y empresario de medios de comunicación británico, que había sido director del *Daily News* y era uno de los socios del emporio industrial Cadbury Trust, cuya amplia gama de negocios se extendía desde la prensa hasta los chocolates. Kaliski refería a su interlocutor diversos aspectos de la actualidad neerlandesa. Entre otras cosas, le contó una historia relacionada con un banquero alemán llamado Alois Miedl, que residía en el número 23 de la céntrica calle Roemer de Ámsterdam, una de las más señeras y lujosas del casco histórico de la ciudad.[1]

Miedl, contaba Kaliski, era uno de los asesores financieros de Hermann Goering, quien poco después fue confirmado por Hitler como segunda autoridad del Tercer Reich. Por lo visto, a mediados de los años treinta, le recomendó que invirtiera tres millones de florines neerlandeses en unas

minas de oro, en Indonesia, de las que él mismo poseía alguna participación. Pero el negocio no resultó tan rentable como esperaba. El fiasco irritó a Goering, quien exigió recuperar su capital, y Miedl se vio en un aprieto: su apoyo era crucial para hacer negocios en Alemania, y su enemistad podía cerrarle todas las puertas. Así que ideó un plan. Seleccionó a un consorcio de varios empresarios alemanes, fabricantes de material fotográfico, que poseían un lote de acciones de la norteamericana Eastman Kodak, más lucrativas y seguras que las de aquella sociedad minera. Miedl recomendó a Goering que propusiera a este grupo un intercambio: sus acciones de la mina de oro por tres millones de florines en acciones de Kodak. Goering secundó la propuesta y formuló la oferta a los industriales, que, muy a su pesar, aceptaron el trueque: una sugerencia del segundo hombre del Tercer Reich era mucho más que una simple sugerencia.

«Los accionistas conservaron sus vidas y Goering conservó su dinero», concluía Kaliski su relato. Él, sin embargo, no lograría conservar la suya. Cuando los alemanes invadieron los Países Bajos, fue detenido y deportado al campo de concentración de Mauthausen. Falleció allí el 10 de septiembre de 1941.[2]

EL RATÓN Y EL GATO

La información de Kaliski no era muy precisa. No ofrecía fechas ni detalles sobre aquel trueque de acciones, y quizás se limitara a reflejar un simple rumor. Un rumor que, sin embargo, resultaba útil para los norteamericanos, pues brindaba apuntes muy interesantes sobre la reputación de Alois Miedl y su proximidad a Hermann Goering antes de la guerra. Ambos se habían conocido a través de Fritz Rigele, mentor de Miedl en los círculos alpinistas, marido de Olga Goering desde 1912. En 1937 Rigele falleció en un accidente de montaña, y Alois reforzó sus lazos con la viuda, que a veces, cuando viajaba a Ámsterdam, se alojaba en su casa. Un informe de los servicios secretos aliados calificó el vínculo entre ambos como «íntimo», y otro más como «muy estrecho», una nada velada alusión a que

su conexión iba más allá de la mera amistad. Puede que esto fuera cierto, que tal suposición perteneciera al ámbito de la rumorología o incluso que derivara de la imaginación calenturienta de unos agentes que no podían concebir la relación trabada entre un hombre y una mujer si no culminaba en la cama.[3]

Sí es cierto, sin embargo, que el lazo entre Olga Rigele y Alois Miedl trascendió a la mera amistad y tuvo su influjo en el ámbito de los negocios: Franz Ploner, secretario del gabinete que el Tercer Reich asignó a la hermana de Goering, fue miembro del consejo de administración de Schantung Handels, el holding de Miedl. Gracias a Olga, Alois comenzó a frecuentar a Hermann Goering en la segunda mitad de los años treinta. Las agencias aliadas que investigaban el expolio nazi de obras de arte tardaron en comprender qué tipo de lazos unían a ambos. Las primeras noticias que recabaron, de informantes algo despistados, aseguraban que eran compañeros de colegio, amigos de la infancia o incluso primos. Pronto descartaron todos estos chismes y comprendieron que aquel nexo no podía calificarse ni siquiera de amistad. Mediaba entre ambos una relación desigual, dada la posición jerárquica del segundo hombre del Reich. Miedl no fue su amigo. Tampoco su empleado. Les ataba un vínculo clientelar: el banquero formaba parte de la inmensa red de patronazgo que Hermann Goering desplegó por Alemania y buena parte de Europa desde su acceso al poder.[4]

«No podemos hablar exactamente de una amistad; por usar una alegoría, es como la amistad que pueda existir entre un gato y un ratón», explicaría Kurt Erhardt, abogado de Miedl. Erich Gritzbach, el jefe de la Casa de Goering, también sostuvo que la relación siempre fue profesional, que no medió la amistad, que eso –además– hubiera sido algo impropio. A Gritzbach, Miedl le sacaba de quicio. Su trabajo consistía en decidir a quién podía, o no, recibir su jefe, y aquel especulador profesional siempre trataba de establecer contacto directo saltando por encima de él. Tampoco le complacía a Emmy, la mujer de Goering: ni era el «tipo de relación que consideraba apropiada», ni entendía «qué podía haber visto en él» su cuñada. Y de creer a Gritzbach, aunque su testimonio es muy parcial, Miedl

no le gustaba ni al propio Goering. Sostenía que desconfiaba de él, que le disgustaban sus maneras, «su exagerada afabilidad, que rayaba en la devoción, o que para los negocios fuera tan escurridizo como una anguila». A menudo, le hacía esperar durante semanas para ser recibido, y entonces Miedl recurría a la hermana de Goering, o a su sobrino.[5]

Sin embargo, Gritzbach reconocía que Goering, seducido por las propuestas de Miedl, se dejaba enredar en sus negocios. Es más que probable que ahí residiera la clave de su relación, el nexo que les vinculó en un primer momento. Ambos rendían un culto pasional al dinero, compartían el espíritu especulador y no hacían ascos a una inversión que dejara un amplio beneficio. Walter Andreas Hofer, quien sería el director de su colección artística, sostenía que, incluso cuando Miedl se convirtió en proveedor de obras de arte para Goering, casi todas sus reuniones versaban sobre negocios, y no sobre pintura. A cambio de sus consejos, Goering respaldó desde antes de la guerra las aventuras empresariales del banquero y, como buen patrono, le brindó protección. Esa protección era fundamental para sobrevivir en el complejo entramado de luchas y rivalidades que caracterizó al nazismo. Sobre todo, dada la querencia de Miedl al riesgo y su propensión a desdeñar los límites entre lo legal y lo ilegal. Más de una vez Goering le salvó el pellejo, y Miedl se mostraría siempre agradecido.[6]

En la primavera de 1945, cuando ya se había refugiado en España, en un momento en que no parecía muy oportuno solidarizarse con los prebostes caídos, no tuvo reparos en reconocer ante el teniente norteamericano Theodore Rousseau que seguía admirando a Goering. Por aquella época se preparaban en Londres los juicios de Núremberg y Miedl aseguró a un amigo que, si tuviera la certeza de que podría volver a España, no le hubiera importado acudir allí para testificar a su favor.[7]

PROTEGER A SU FAMILIA Y SU FORTUNA

En estos años de consolidación del Tercer Reich, Alois Miedl no se limitó a buscar el apoyo de Goering. Como solía hacer con sus empresas, también

en la política diversificó las inversiones y ejerció un tenaz meritoriaje ante los dirigentes nacionalsocialistas, empleándose a fondo en la búsqueda de influencias. Viajó con frecuencia desde los Países Bajos a Alemania. Al igual que otros aspirantes a conseguir negocios o favores, se dejó ver por la comarca bávara de Obersalzberg, donde Hitler y los grandes jerarcas nazis tenían sus casas de montaña. También escribió alguna carta al *Führer* elogiando su «glorioso liderazgo», que había imbuido al pueblo alemán de un nuevo espíritu.[8]

Junto con otros empresarios, financió en 1934 la campaña que organizó Rudolf Hess para celebrar un referéndum en la región del Sarre, con el fin de respaldar su plena reincorporación a Alemania tras quince años bajo tutela de la Sociedad de Naciones. Consideró que era una buena inversión y desembolsó la friolera de 450.000 marcos. No se equivocó: en julio de 1935, un oficio firmado por el propio Hess y Heinrich Himmler ordenó el sobreseimiento de la causa que habían abierto contra él las autoridades fiscales de Baviera. Ambos dirigentes reconocían en el escrito los valiosos servicios que Miedl había prestado al partido y a la economía nacional, al promover la exportación de productos alemanes.[9]

Exonerado del delito fiscal que le forzó a emigrar, ya podía regresar a su país. Pero decidió no volver. La violencia antisemita había ido creciendo en Alemania desde la subida de los nazis al poder, y se estaba intensificando en 1935. «El deber de todo gobierno y, por encima de todo, el deber del pueblo es garantizar que la pureza de la raza no vuelva a enfermar ni a pudrirse», proclamó Hermann Goering, en septiembre de 1935, al defender las leyes de Núremberg, un conjunto de normas que privaron a los judíos de todos los derechos ciudadanos y, con el fin de preservar la integridad racial, prohibieron los matrimonios mixtos entre los alemanes etiquetados como arios y los tipificados como de otras etnias, institucionalizando así la segregación étnica. La nueva legislación antisemita no definía la condición de judío en función de las creencias religiosas, sino de la sangre, de los lazos de parentesco: a partir de este momento fueron considerados como judíos quienes tuvieran tres o cuatro abuelos judíos.[10]

Ese era el caso de Dora Fleischer, la mujer de Miedl. Y, por supuesto, de sus hijos Ruth y Alois. Parecía más prudente no retornar a Alemania, pues el acoso a los judíos comenzó a ser tan sistemático como exhaustivo. Goering, siempre pragmático, le sugirió más de una vez que su vida sería mucho más sencilla si se divorciaba. Pero se negó. Una nota aliada, basada en un informante alemán –y no precisamente afecto a Miedl–, refería que estaba muy enamorado: «nadie hubiera sido capaz de tocar a la mujer que adoraba […] Proteger a su familia y a su fortuna era su obsesión: pocas cosas más le interesaban». La misma fuente apuntaba que la condición judía de Dora era su talón de Aquiles, el flanco por el cual sus enemigos dentro del Tercer Reich trataban de hostigarle o hacerle chantaje. No parecía fácil medrar en un entorno hostil, con una familia a la que Goering no dudó en calificar como una rémora. Pero Miedl no se arredró, aunque siempre fue consciente de que su matrimonio era también su debilidad, y que por ello era imprescindible tener un protector. Una necesidad que reforzaría aún más su dependencia. Aunque Miedl intentó ganarse el favor de otros líderes nazis, su suerte acabaría ligada a la de Hermann Goering.[11]

UN OSO BAILANDO CON UN PEQUEÑO MONO

Así pues, Alemania quedó relegada en la vida de Alois Miedl a los viajes de negocios, estancias breves de algunos días, una semana todo lo más, en Múnich o en Berlín, durante las cuales se alojaba en el hotel Kaiserhof o en el apartamento que la Schantung Handels tenía en la capital. Pero era demasiado inquieto como para permanecer inactivo en Ámsterdam. Durante la segunda mitad de los años treinta, recorrió el planeta explorando todo tipo de negocios, a cual más rocambolesco. Pensaba que «el mundo estaba plagado de oportunidades, aunque nunca sabía de antemano cuál llevaría a cabo», diría al respecto su abogado.[12]

Los aliados, sin embargo, no creyeron que tal frenesí viajero tuviera que ver solo con los negocios, y establecieron un nexo entre su actividad empresarial y los servicios a la causa alemana que Himmler y Hess

mencionaban en el oficio de 1935. Sin llegar a tener pruebas solventes, sospecharon en más de una ocasión que Miedl era un espía. Sospechas que parecían razonables, pues una red de sociedades dispersa por el globo era la cobertura perfecta para un agente secreto. Los británicos, por ejemplo, observaron con recelo las actividades empresariales de la Schantung Handels en el viejo Imperio germano de ultramar. El gobierno de los Países Bajos impidió en 1934 que comprara la sociedad Aneta, agencia de noticias de las Indias Orientales Neerlandesas, al considerar que era una empresa estratégica y no podía caer en manos de un financiero alemán de lealtad y reputación dudosas. También el FBI se interesaría por él en 1939 y, de nuevo, en 1940, cuando apareció su nombre en la lista capturada a un espía germano.[13]

El fracaso en la compra de Aneta no le desalentó, y siguió recorriendo el Extremo Oriente a la caza de oportunidades. Por entonces realizó, como director de la Schantung, «diversos viajes a través de las Indias Británicas, Siam y las Indias Holandesas», explicó a las autoridades españolas en 1945. Bruce Lockhart, viajero británico, coincidió con él en Java, en 1935. Miedl apenas hablaba inglés, pero Lockhart sí chapurreaba alemán e hicieron buenas migas. Era «grande y fuerte como un buey», escribiría al rememorar el viaje; «un amable y enormemente poderoso alemán». Bebía y comía sin tasa, sin que ello mermara su discernimiento, ni su capacidad para cerrar negocios. En una ocasión, hicieron juntos un recorrido en coche por el interior de la isla, en el que Miedl solo descendió del auto para tratar asuntos comerciales, y se negó a bajar cada vez que el inglés hacía un alto para contemplar paisajes o visitar monumentos. Ni se sentía atraído por el turismo ni parecía capaz de comprender que a su compañero le interesara. Las noches eran otra cosa. Lockhart conservó en su retina la imagen de una farra nocturna, en la que al son de un viejo gramófono, en un burdel de mala muerte de Yakarta, Miedl bailó con una prostituta malaya cuya cabeza le llegaba a la altura del pecho: aquel gigante, anotó, parecía «un oso bailando con un pequeño mono».[14]

Tras este viaje, adquirió parte del capital de la Mijnbouw Mij Redjang Labong, empresa propietaria de minas de oro en Sumatra que pasó a formar

parte del holding Schantung Handels. Aquel fue el fiasco en el que enredó a Hermann Goering, y que contaba Martin Kaliski a su amigo en Londres. También es probable que, por esas fechas, anduviera implicado en el contrabando de diamantes. El periplo por Java y Sumatra no fue su única experiencia asiática: entre 1937 y 1938 recorrió la India británica, en nombre de un grupo de inversores, y acordó la creación de once fábricas de cemento, operación en la que participó con 100.000 florines. Miedl necesitaba una buena provisión de cemento porque en 1937 la Schantung se convirtió en accionista mayoritaria de Gebruder Goedhart. A.G., sociedad sita en Dusseldorf, dedicada a la construcción de diques, dragados y puertos. La empresa poseía una fábrica en Düsseldorf, pero, sobre todo, era dueña de un pequeño emporio en América Latina.[15]

La Gebruder fue fundada en 1906 por los hermanos Goedhart, una extensa familia de empresarios alemanes con intereses en Argentina, y constituía la cabeza de un complejo conglomerado de compañías que se expandía por Europa y América. Antes de la Gran Guerra, ya tenía un considerable volumen de negocio en el ámbito de la construcción, repartido por varios países del Cono Sur. Para encauzar allí su actividad, uno de los hermanos fundó en 1913 la Compañía General de Obras Públicas S. A. (conocida por sus siglas GEOPÉ), que se integró en la Gebruder. A su vez, la GEOPÉ creó en ese mismo año otra sociedad constructora en Argentina: Polder Friesland S. A. de Endicamiento, con razón social en Buenos Aires. Por otra parte, en 1928 los hermanos Goedhart establecieron en los Países Bajos una filial de la Gebruder: la Gebroeders Goedhart's Aannemingsbedrijf. Al comprar la compañía matriz, Miedl se hizo con el lote completo y siguió desplegando sus negocios por todo el planeta.[16]

Mientras se instalaba en América del Sur, también intentó extender su red empresarial por Norteamérica. En julio de 1937, hizo una oferta a la Consolidated Paper Corporation para comprar la isla de Anticosti, una gigantesca explotación maderera emplazada en Canadá, en la bahía de San Lorenzo, a un tiro de piedra de la costa y muy cerca del estado norteamericano de Maine. Esta vez, Goering no solo le prestó apoyo económico; también medió en persona con el gobierno canadiense para

facilitar la transacción: estaba interesado en la creación de empresas alemanas en el exterior, con el fin de captar las divisas necesarias para financiar el rearme alemán. Miedl hizo de nuevo las maletas, y en el otoño de aquel año encabezó una comitiva de trece financieros e ingenieros, alemanes y neerlandeses, que visitó la isla para examinar las instalaciones portuarias y forestales. El viaje de aquel séquito, en plena escalada militar alemana, soliviantó a un sector de la opinión pública canadiense y generó una dura polémica nacional. Algunos diarios aseguraron que los comisionados eran agentes de Hitler, y que figuraban entre ellos expertos en fortificaciones del ejército y la marina alemanas.[17]

El gobierno canadiense no objetó la compra en un primer momento, pero la polémica en la prensa despertó sus reticencias. Es probable que también acabara por temer que la operación encubriera algo más que meros intereses comerciales, pues en verdad la isla constituía un punto de observación e información estratégico. Cuando Alemania invadió Austria en marzo de 1938, la tentativa de compra se fue al traste de una vez por todas. A estas alturas, además, no solo sospechaban los canadienses. Miedl apareció por primera vez en el radar del FBI. El autor de un informe elaborado en 1939 se preguntaba si existía alguna relación entre la visita de la comisión germano-neerlandesa y el sospechoso naufragio de tres barcos que parecían haber sido hundidos por minas, y bloquearon durante un tiempo un canal del río San Lorenzo. Sin alcanzar una conclusión taxativa, sí recalcó que entre los comisionados figuraba un tal Alois Miedl.[18]

Al acabar 1938, el pequeño imperio de Miedl, con enclaves dispersos por Europa, África, Asia y América Latina, había alcanzado su zénit. Además de todas las sociedades que se han ido citando, la Schantung Handels tenía participaciones del Banco Germano-Asiático, de Shanghái, y de la Societé Financière et Commerciale (SOFICO), de Luxemburgo. También era dueña de una empresa textil alemana –la Moritz Ribbert, de Hohenlimburg–, que vendería en aquel año. Este complejo entramado diseminado por el mundo sucumbiría al comenzar la Segunda Guerra Mundial.

5

Se acabaron los cielos verdes

> Las cerillas, Jens, han entrado al servicio de la crítica de arte, de la consideración artística, como ellos dicen.
>
> SIEGFRIED LENZ, *Lección de alemán*, Madrid, Impedimenta, 2016 (ed. or. 1968), p. 81.

DESDE LA PREHISTORIA HASTA EL PRESENTE

El domingo 18 de julio de 1938, cuando el imperio empresarial de Alois Miedl estaba alcanzando su máxima expansión, Múnich, la ciudad en la que nació, estaba de fiesta. El Tercer Reich había decidido conmemorar allí el Día del Arte Alemán, y concluía todo un fin de semana de festejos. El Estado y las instituciones locales invirtieron una fortuna en decorar la capital bávara. Grandes águilas y cruces gamadas proliferaban por doquier; arcos de triunfo efímeros festoneaban las calles; flores y guirnaldas rebosaban en los balcones y una miríada de escudos, pendones, banderas y oriflamas adornaban las principales avenidas, mientras conciertos, bailes y banquetes se sucedían uno tras otro en los principales jardines o en los barrios céntricos de la ciudad. La afluencia de gente fue espectacular. Cerca de setenta mil personas llegaron en tren y otras cien mil en automóviles, motocicletas o autobuses, para unirse a los muniqueses, que tomaron la ciudad aquel día veraniego. Una concentración masiva de civiles más otros miles de hombres uniformados patrullando la ciudad.[1]

Los fastos comenzaron con la inauguración de la Casa del Arte Alemán. Hitler despreciaba Berlín, ciudad impura, meca de la República de Weimar y sus vanguardias artísticas. Por eso en 1934 emplazó en Múnich el

santuario que albergaría el arte de la nueva Alemania. Encargó el diseño a su arquitecto preferido, Paul Ludwig Troost, quien concibió un edificio gigante, neoclásico; un templo dórico que proclamaba en piedra la voluntad imperial del nuevo Reich. Aquella magna obra vio su fin tres años después y, para conmemorarlo, Joseph Goebbels programó un evento a la altura: la «Gran Exposición de Arte Alemán», que reuniría los logros del Tercer Reich en la pintura y la escultura. Adolf Hitler inauguró la muestra y, como recordaba la directora de cine Leni Riefenstahl, acudieron al acto los altos dignatarios del Reich, diplomáticos de diversos países y «todos los artistas y personalidades que tenían un rango y un nombre». Con el fin de hacer patente la oposición entre el verdadero arte alemán y el arte del pasado inmediato, el Museo Arqueológico de Múnich inauguró el día 19 la «Exposición del Arte Degenerado», que ridiculizaba las vanguardias.[2]

Las celebraciones de aquel domingo no se limitaron a la exposición. Tras su inauguración, llegó el segundo gran acto de la jornada: el desfile «Dos mil años de cultura alemana», que encarnó, con la participación de miles de personas, la interpretación nacionalsocialista de la historia nacional. La marcha reconstruía las grandes aportaciones de Alemania «a la cultura de la Humanidad, desde la prehistoria hasta el presente», apuntó por entonces un cronista. Casi medio centenar de carrozas y más de tres mil mujeres y hombres disfrazados avanzaron durante dos horas por un circuito de cuatro kilómetros. También otros tantos soldados, miembros de los cuerpos de seguridad de uniforme y 450 jinetes a caballo, presencia militar o paramilitar que impregnó el acto de un aire castrense, reforzado por la recreación de las distintas tropas armadas que habían descollado en Alemania a lo largo de los siglos: guerreros germánicos, caballeros teutones con sus penachos de hierro, lansquenetes, húsares, fusileros prusianos... Entre 21.000 y 24.000 personas participaron en la preparación del acto y otros 13.500 miembros de las SA, la Sección de Asalto del Partido Nacionalsocialista, y las SS, sus Escuadras de Defensa, aseguraron el orden.[3]

La cabalgata se dividió en varios bloques. Cada uno abarcaba un periodo histórico, representado por sus hitos, sus mitos, sus héroes, sus

símbolos, sus expresiones artísticas y su música, pues todos contaban con una banda u orquestina. Los tres ocuparon más de la mitad del espacio y se extendieron desde los pueblos germanos originarios hasta el final de la Edad Media, la gran Alemania que oscilaba entre la historia y la leyenda. Cerca de quinientos participantes recrearon la germanidad primitiva, vínculo de todos los pueblos nórdicos: grandes carrozas con barcos vikingos, personajes de las sagas, sacerdotisas oferentes, representaciones del Walhalla, alegorías de los ritos religiosos paganos... La profusión de esvásticas estableció un evidente nexo entre el nacionalsocialismo y aquella antigua raza de guerreros. Después, las secciones medievales glorificaron las figuras de Carlomagno y Federico Barbarroja, exaltaron a los caballeros listos para el combate o las justas, y ensalzaron la escultura gótica o las grandes catedrales.

La representación de los siglos que abarcaban desde el Renacimiento hasta el romanticismo era escasa, pues con el ocaso del Sacro Imperio Romano Germánico dieron comienzo los años oscuros, la división de Alemania en una proliferación de pequeños estados enfrentados por querellas religiosas, la era de la debilidad. Allí figuraba la pintura de Durero, Hans Holbein y Lucas Cranach; la escultura rococó bávara, la música de Richard Wagner y, en lo político, poco más que Federico el Grande. La última sección, la mayor de todas, loaba la Nueva Era, el advenimiento del Tercer Reich, que encarnaba el resurgir imperial y la supremacía del nacionalsocialismo. Estaba representado con escenas místicas y alegorías, los mimbres con los que se construyen las grandes religiones políticas: exaltación de los héroes; apoteosis del sacrificio, la fe y la lealtad; glorificación de la madre tierra y de la fertilidad; la promesa –y certeza– de la resurrección de la Gran Alemania; la fuerza viril de un águila gigantesca sosteniendo la cruz gamada; una no menos descomunal maqueta de la Casa del Arte Alemán y, como cierre, el paseo triunfal de las unidades del ejército, de las SA y de las SS.[4]

Puede que los actos del Día del Arte Alemán oscilaran entre la extravagancia, el baile de disfraces y el carnaval. Pero es indudable la importancia que el régimen atribuyó a aquellas ceremonias. Joseph

Goebbels convirtió la inauguración de la Casa del Arte Alemán, un acontecimiento que en circunstancias normales hubiera concernido a un número limitado de amantes y profesionales del arte, en un gran espectáculo de masas que implicó a buena parte de la ciudad, que atrajo miles de visitantes, y fue filmado y difundido en los cines de todo el país. Un espectáculo de celebración sacra, que aunó la fiesta popular, la parada militar y el mitin político. Los nazis asignaron una función estelar al arte en el conjunto de sus actividades de propaganda, y los fastos de aquel fin de semana fueron buena muestra de ello. También la organización de una exposición que difundió los valores del Tercer Reich exhibiendo el considerado como buen arte alemán, en paralelo a otra que permitió identificar quiénes eran sus enemigos, ridiculizando y anatemizando el arte de vanguardia, extirpado ya del canon nacional. Blanco sobre negro. Bueno frente a malo. Un eficaz sistema bipolar.[5]

DESAPARECERÁN LOS LISIADOS, DEFORMES Y CRETINOS

La idea de organizar una exposición que mostrara la esencia del arte nacional tenía sus precedentes en el movimiento *völkisch*. La Sociedad de Arte Alemán, fundada en 1920, que lideró las campañas contra la vanguardia durante la República de Weimar, ya había promovido en mayo de 1929 una «Exposición de Arte Alemán Puro» en Lübeck, a la que seguiría otra similar itinerante, ya con los nazis en el poder, en abril de 1933. La «Gran Exposición de Arte Alemán» de 1937 heredó el espíritu de ambas, aunque en esta ocasión ya fue el Estado, y no una asociación particular, quien organizó el evento. Desde esa fecha hasta 1944, otras exposiciones similares se sucedieron cada año. Todas perseguían el mismo objetivo: definir qué era y qué debía ser el arte alemán en la Nueva Era que había comenzado en 1933, y exhibir ante el mundo sus conquistas.[6]

Con independencia de la calidad de las piezas allí expuestas, la exposición de 1937 era un acto de propaganda, la expresión de un programa político que el propio Hitler desgranó en su discurso inaugural. Había

llegado –diría el *Führer*– el momento de hacer limpieza, de barrer del espacio público a los elementos que buscaban la aniquilación de la cultura alemana, de liquidar a los «charlatanes, diletantes y falsificadores». Alemania ya no acogería pinturas o esculturas que pareciesen hechas por niños de ocho o diez años o por cavernícolas de la Edad de Piedra, ni a los artistas caraduras, incompetentes o estafadores que daban la espalda al pueblo y solo querían complacer a especuladores financieros o camarillas elitistas. En adelante, el arte habría de ser figurativo. Nunca volvería a plasmar formas o colores que no pudieran hallarse en el mundo real. Concluía la era de los «campos azules, los cielos verdes y las nubes de un amarillo sulfúrico».[7]

El desfile que siguió a la inauguración de la exposición exaltaba las raíces germánicas y medievales de la cultura alemana. Pero Hitler obvió en su discurso toda referencia al Medioevo, a épocas sucias, bárbaras u oscuras, y se volcó en el mundo grecolatino, quedando así patente a lo largo del día la dualidad de fuentes que inspiraba el imaginario cultural nacionalsocialista. El arte alemán, proclamó aquel día, debía remitirse a la Antigüedad clásica, objetivo al alcance de los artistas, pues nunca como en el Reich milenario que empezaba la humanidad estuvo tan cerca de aquellos tiempos de gloria. Bastaba ver la belleza de la juventud alemana, orgullosa, radiante y poderosa, que había legado para la posteridad Leni Riefenstahl en *Olympia*, su documental sobre los Juegos Olímpicos de 1936. Llegaba el tiempo de los cuerpos atléticos, endurecidos por la competición, representados con todo detalle por las figuras hercúleas y clasicistas de Arno Breker y Josef Thorak, escultores semioficiales del régimen. Cuerpos musculosos y fornidos, de jóvenes y aguerridos luchadores preparados para defender en el campo de batalla a la nación alemana. Una nación que, como podía comprobarse en la semejanza física de las figuras humanas allí representadas, era racialmente homogénea.[8]

El canto a aquella nación heroica constituía el eje de la exposición. Las figuras idealizadas de muchachos musculosos o los retratos naturalistas de hombres serios y adustos, casi siempre en tensión, alababan la gloria del varón ario, pues escasa fue la representación de mujeres, casi siempre

relegadas a tareas domésticas. Los paisajes, animales y plantas, o las plácidas vistas de pueblos y ciudades, revelaban una estampa idílica de la tierra que aquellos varones habitaban; las composiciones mitológicas elogiaban su estirpe; los cuadros sobre la artesanía o el mundo del trabajo realzaban su laboriosidad; las estampas hogareñas enaltecían la cohesión de su familia; la iconografía militar honraba su disposición a la lucha y alababa su camaradería; las imágenes de maquinaria, de la construcción de obras públicas o de autopistas exhibían su respuesta creativa, provechosa y no banal, al desafío de la modernidad; los omnipresentes bustos y retratos de Hitler demostraban quién era su líder.[9]

Por supuesto, que la pintura y la escultura reprodujeran formas existentes en el mundo real no significa que reflejaran la realidad. La «Gran Exposición de Arte Alemán» no mostraba el mundo real, tangible, sino un modelo de sociedad ideal, la utopía racial que los nacionalsocialistas aspiraban a construir. *Arte y raza*, el libro que publicó en 1928 Paul Schultze-Naumburg, cuyas páginas contraponían algunas figuras humanas representadas en obras de vanguardia a las fotografías de personas con discapacidad física y psíquica, formaba parte del bagaje cultural de Adolf Hitler. Y es más que probable que lo tuviera en mente cuando proclamó en su discurso inaugural que por fin desaparecerían de los museos las imágenes de «lisiados, deformes y cretinos, mujeres cuyo aspecto era repugnante, hombres que recordaban a bestias más que a humanos, y niños que si uno se encontrara en la vida real parecerían una maldición de Dios».

Una afirmación que trascendía al mundo del arte y llevaba implícito el proyecto social que los nazis llevarían a la práctica. Si en 1937 desapareció de los museos la representación de los «lisiados, deformes y cretinos», a partir de 1939 el Tercer Reich desarrolló un programa eugenésico –el Aktion T4– destinado a exterminarlos en el mundo real. La iniciativa se saldó con el asesinato de unas 300.000 personas con discapacidad. Nada era inocente ni banal en aquella exposición de pintura y escultura, cuya invocación a la homogeneidad racial expresó un programa político que los nazis desarrollarían en los años venideros.[10]

CÁMARA DE LOS HORRORES

El 19 de julio de 1937, un día después de que abriera sus puertas la «Gran Exposición de Arte Alemán», se inauguró en el Museo Arqueológico de Múnich la «Exposición del Arte Degenerado». El emplazamiento tenía una evidente carga simbólica: las obras allí expuestas ya eran arqueología, piezas arcaicas, objetos de culto en un pasado que cada vez sería más remoto. Esta exposición también secundó a otras similares que la precedieron. La Ley sobre el funcionariado promulgada en abril de 1933 permitió a los nazis depurar a un millón y medio de servidores públicos, siguiendo criterios raciales o políticos. Los nuevos dirigentes culturales de algunos *Länder* o ciudades suprimieron el arte vanguardista de las colecciones públicas, y organizaron exhibiciones que denigraban tanto a las obras retiradas como a sus autores: «Imágenes del Bolchevismo Cultural», en Mannheim; «Arte Gubernamental, 1918-1933», en Karlsruhe; «Cámara de los Horrores», en Núremberg; «Arte Degenerado», en Dresde; «Arte Intelectual», en Breslavia...[11]

Todas perseguían idéntico objetivo: señalar a través del arte al enemigo político que era imperioso extirpar de la sociedad para crear una comunidad alemana homogénea. Judíos, socialistas, comunistas, liberales, demócratas, internacionalistas y cosmopolitas, adalides de la República de Weimar, espíritus de un pasado ya muerto, liquidado por la revolución nacionalsocialista en ciernes que traía consigo una Nueva Era. Estas primeras muestras fueron locales, y las ciudades donde sobrevivieron dirigentes más liberales, o de gustos artísticos más abiertos, permanecieron al margen de la criba. Sin embargo, la «Exposición del Arte Degenerado» de 1937 tuvo alcance nacional y se nutrió con obras procedentes de museos públicos de todo el país.

Goebbels eligió como comisario a Adolf Ziegler, un pintor mediocre vinculado al movimiento *völkisch,* y el 30 de junio de 1937 le autorizó a requisar en cualquier museo municipal, regional o estatal tantas obras de vanguardia como creyera oportunas, siempre que hubieran sido creadas

después de 1910. Esta fecha límite salvaba de la quema al impresionismo y a otros estilos modernos del siglo XIX y principios del XX. No era cuestión baladí, pues la pintura modernista surgida en torno al movimiento de la *Sezession,* en Múnich o Viena, contaba con adeptos entre los nazis. En una vertiginosa operación relámpago, los delegados de Ziegler visitaron museos de todo el país, entre el 4 y el 10 de julio, y confiscaron centenares de pinturas y esculturas, remitidas después a Múnich. Los criterios de selección fueron tan ambiguos y arbitrarios que el escultor Rudolf Belling tuvo el honor de participar al mismo tiempo en la «Gran Exposición de Arte Alemán» y en la «Exposición del Arte Degenerado». Al final, integraron la muestra 730 obras de 112 artistas entre los que figuraban Ernst Kirchner, Piet Mondrian, Vasili Kandinski, Paul Klee, Otto Dix, George Grosz, Marc Chagall, Oskar Kokoschka y Emil Nolde, que había fracasado en su lucha por incorporar las vanguardias al bagaje cultural del Tercer Reich.[12]

El mensaje que las autoridades nacionalsocialistas deseaban transmitir no difirió del guion que contaba desde principios de siglo el movimiento *völkisch*, o de las peroratas de Rosenberg y Hitler. La exposición pretendía ridiculizar a las vanguardias, hacer ver a los visitantes que el arte moderno era obra de locos, degenerados o estafadores sin escrúpulos. Su estructura en bloques temáticos entrañó un programa político-artístico, pues las secciones reproducían los diversos alegatos del nazismo contra la República de Weimar: el antimilitarismo; la degradación moral; el insulto a la femineidad alemana; la burla a la religión; el trasfondo político, anárquico y bolchevique; la ausencia de conciencia racial plasmada en la exaltación de lo judío y de la negritud, el primitivismo o las formas bárbaras de representación...[13]

Las dos grandes muestras tuvieron una acogida dispar. La «Gran Exposición de Arte Alemán», clausurada en el otoño de 1937, recibió 400.000 visitantes, una media de 3.200 por día en tres meses y medio. Como venía siendo habitual en los grandes salones de las exposiciones nacionales europeas desde el siglo XIX, las obras expuestas estaban a la venta. Sin embargo, no abundaron los compradores particulares y el Estado o los líderes nacionalsocialistas tuvieron que adquirir parte del stock para

salvar el prestigio de la iniciativa. Tampoco la calidad del material expuesto satisfizo las expectativas. Hitler, contó Heinrich Hoffmann, su fotógrafo oficial, tuvo un arranque de ira al comprobar la escasa calidad artística de algunas obras seleccionadas y desestimó un buen lote poco antes de la inauguración: «no tenemos en Alemania artistas cuya obra sea digna de figurar en este magnífico edificio», parece que dijo, y prometió disolver al jurado. Goebbels también lamentó la ausencia de jóvenes creadores. Esta desazón se repetiría en los siguientes años.[14]

Por la «Exposición del Arte Degenerado» pasaron 2.009.889 personas, cinco veces más, alrededor de 23.000 diarias durante poco más de dos meses, a pesar de que los menores de edad tuvieron prohibida la entrada pues los organizadores estimaron que la obra expuesta lindaba con la pornografía. La muestra fue itinerante y otro millón de espectadores pudo verla fuera de Múnich. La gente se agolpaba en las salas, angostas, y algún día fue necesario cerrar las puertas y esperar a que saliera parte del público antes de reabrir la entrada. Es imposible saber si tal éxito, como alegaron los dirigentes nazis, evidenciaba que muchos ciudadanos, incapaces de comprender el arte moderno, acudían a burlarse, aplaudían la condena de aquellas imágenes ajenas a la representación naturalista, o si, por el contrario, otros tantos aprovecharon la ocasión para despedirse de las obras de arte que, mientras gobernaran los nazis –y en 1937 daba la impresión de que podría ser por mucho tiempo–, nunca regresarían a los museos. Es más que probable que hallara su razón de ser en ambos impulsos.[15]

En 1938, Goebbels adoptó con la música una estrategia similar a la que siguió con la pintura y la escultura. Coincidiendo con el 125 aniversario del nacimiento de Richard Wagner, la ciudad de Düsseldorf acogió el 22 de mayo las primeras «Jornadas Musicales del Reich». Dos días después, se inauguró la exposición «Música Degenerada» en el Palacio de las Artes de la ciudad. Atrás quedaban los juegos intelectuales y burgueses basados en la teoría o la experimentación, y las músicas atonales o dodecafónicas, anunció Goebbels en la inauguración de las jornadas musicales. La gran música alemana siempre se había asentado sobre la melodía y así sería de nuevo en adelante. «La melodía, en cuanto tal, eleva los corazones y edifica

las almas; por su carácter memorable, el pueblo la canta, pero no por ello es kitsch ni desdeñable». Música para el pueblo y, por supuesto, racialmente pura.[16]

Aun cuando le gustaba el jazz, Goebbels anunció que impediría toda contaminación negroide. También que extirparía el influjo del judaísmo, contrario a la música alemana. Judaísmo ejemplificado en Arnold Schoenberg, padre de la música atonal, a quien dedicó en la exposición «Música Degenerada» toda una sección. Kurt Weill, Alban Berg, Paul Hindemith o Ígor Stravinski también contaron cada uno con su propio espacio. Toda voz, todo sonido, todo acorde disonante fueron extirpados. «El Reich se expresa tanto por medio de cañones, tanques, morteros y aviones como a través de la música», sentenciaría el novelista checo Jiří Weil.[17]

TODO EL PASADO POR DELANTE

La depuración de las vanguardias no implicó que desapareciera todo vestigio de modernidad en el arte del Tercer Reich. Era imposible liquidar el pasado de un plumazo. No obstante, cada una de las artes siguió un camino diferente. La arquitectura demostró una notable versatilidad, adaptando estilos diversos a necesidades diferentes. Los edificios oficiales urbanos, que apenas se desplegaron más allá de bocetos o maquetas porque la guerra bloqueó los grandes planes de modernización diseñados por Albert Speer u otros arquitectos nacionalsocialistas, se inspiraron en la Grecia clásica. Clasicismo, no obstante, adaptado a las necesidades de un moderno movimiento de masas en cuestiones como el colosal tamaño de las edificaciones, o el espacio reservado a la presentación del líder carismático ante el público.[18]

Los dirigentes nacionalsocialistas consideraban que el neoclasicismo era adecuado para las grandes edificaciones públicas urbanas, pero no tanto para el mundo rural. Por ello, a la hora de construir o renovar sus viviendas de recreo, optaron por la línea *völkisch*, evocando la arquitectura popular

alemana. El influjo de la tradición también inspiró los edificios públicos que albergaban las instituciones municipales o algunos locales dedicados al ocio, como restaurantes o albergues de juventudes. Sin embargo, en las obras públicas, la red de autopistas o en la industria no hubo ruptura con la modernidad, y sobrevivieron las pautas marcadas por la arquitectura funcionalista de los líderes de la Bauhaus, Walter Gropius y Mies van der Rohe. O de Peter Behrens, autor en 1909 de la fábrica de turbinas AEG de Berlín, hito en la renovación del diseño industrial, y afiliado al Partido Nacionalsocialista hasta su muerte, en 1940. En la inauguración de la fábrica Krupp de Linz, cuya fachada exterior era de vidrio y acero, Hitler elogió el eclecticismo en arquitectura al explicar las funciones que debían cumplir los diferentes estilos:

> Mirad esa fachada de más de trescientos metros. Las proporciones son bellas. Posee otros criterios que los de un foro del Partido. Estos son, por su estilo dórico, la expresión del orden nuevo, mientras que aquí prevalece forzosamente la solución técnica.[19]

En el cine también resultó claro el compromiso con la modernidad, patente en los documentales de Leni Riefenstahl para la concentración del partido en Núremberg, de 1934, o los Juegos Olímpicos de 1936. No obstante, iniciada la guerra, la cinematografía siguió esquemas más tradicionales, pues Goebbels optó por producir películas populares, trufadas de mensajes propagandísticos, que llegaran a una mayoría de espectadores. La música atonal o dodecafónica fue desterrada del espacio público. Pero el intento de proscribir el jazz no tuvo éxito. El swing gozaba del favor de muchos ciudadanos y, sobre todo, de los soldados en el frente. Goebbels acabó utilizándolo, junto a otras músicas ligeras que Rosenberg tachaba de negroides, como un instrumento de propaganda más, difundido por la radio oficial. La escultura se inspiró en la Antigüedad clásica, pero en su monumentalidad halló un estilo propio, identificable, que el *Führer* ponía como ejemplo de lo que debía ser el nuevo arte alemán.[20]

La modernidad tampoco desapareció del todo en la pintura. Sobrevivió el influjo de movimientos pictóricos nacidos a finales del siglo XIX y

principios del XX, como el impresionismo, los posimpresionismos o el modernismo, que recurrían a la representación figurativa –requisito esencial– aunque no fueran naturalistas. Siempre que se adaptaran, por supuesto, a los valores que transmitía el régimen. También proliferaron las obras de temática moderna: desde el deporte hasta la construcción de obras públicas, pasando por la maquinaria bélica. No obstante, a diferencia de la arquitectura o la escultura, que hallaron una personalidad indiscutible en los megalómanos diseños urbanos de Albert Speer o en los cuerpos musculosos cincelados por Josef Thorak o Arno Breker, la pintura nazi no alcanzó unas señas de identidad propias y cayó en la reiteración y la falta de creatividad, condenada por el excesivo peso de la tradición y la fidelidad a un canon artístico muerto, fracaso que los líderes nazis reconocieron.[21]

La pintura contemporánea alemana no brilló en el presente, pero tenía tras de sí un inmenso pasado en el imaginario nacionalsocialista. A lo largo de todo el continente europeo podían encontrarse las obras de aquellos viejos maestros medievales, renacentistas o barrocos, imprescindibles en la genealogía que los nazis tomaron del movimiento *völkisch,* y que integraban el canon histórico del gran arte alemán. Cuando empezó la guerra, todo aquel inmenso patrimonio estuvo al alcance de la mano. Los jerarcas del Tercer Reich fueron conscientes de ello y el expolio comenzó en el mismo instante en que sus tanques cruzaron las fronteras.

LA PURGA

Cuando se celebraron los fastos del 18 de julio en Múnich ya estaba adoptada la decisión de retirar de los museos el arte de vanguardia. Solo había que activarla. En octubre de 1937, Goebbels solicitó al Ministerio de Finanzas el dinero necesario para inventariar todo el arte moderno expuesto en las colecciones públicas, transportarlo y almacenarlo. En mayo de 1938, creó la Comisión para la Liquidación del Arte Degenerado, integrada por ocho expertos, encargada de coordinar la purga. Entre ellos figuraba Adolf Ziegler, organizador de la «Exposición del Arte Degenerado» en julio de

1937. También especialistas en el mercado del arte como Karl Haberstock, que llegaría a ser el principal marchante del Tercer Reich y acumuló una notable fortuna durante la guerra. «No tenemos suficientes vagones de tren para remover toda esta basura de los museos», prometió Adolf Ziegler, mientras organizaba la «Exposición del Arte Degenerado». «Pero se hará. Y se hará bien pronto». Sabía lo que decía.[22]

La comisión comenzó a trabajar en el acto. Algunos museos ofrecieron una firme resistencia ante la depuración, y devolvieron a sus propietarios las obras de vanguardia que tenían en préstamo, para impedir que fueran confiscadas, ocultaron los mejores cuadros o cambiaron las piezas maestras expuestas en las salas por otras de peor calidad procedentes de sus depósitos. Otras muchas instituciones, sin embargo, prestaron la más absoluta colaboración. Con frecuencia, los comisionados actuaron a ciegas, pues no hubo una definición clara sobre qué era degenerado y qué no, y la decisión sobre qué obras se debían extirpar quedó a su albur. Por otra parte, a falta de un criterio preciso, los delegados enviados a cada museo actuaron según creyeron oportuno, un caos que dio pie a situaciones absurdas y disparatadas. En una ocasión, por ejemplo, se bloquearon al constatar que el paisaje de una pintura era naturalista, y por lo tanto merecía ser salvada, pero el tono del cielo no y, por tanto, debía sumarse a la purga. Con frecuencia cribaron obras de pintores alemanes del siglo XIX o principios del XX, impresionistas o modernistas, que al llegar a Berlín fueron restituidas a los museos. Al final, la purga abarcó cerca de 16.000 obras de arte.[23]

Y una vez expurgadas las colecciones públicas alemanas ¿qué cabía hacer con el arte retirado de la circulación? Todo parece indicar que fue Hermann Goering quien sugirió vender fuera de Alemania el stock requisado. Era una idea práctica, pues el Estado necesitaba acumular divisas para comprar materias primas en los mercados internacionales. Goebbels aceptó la propuesta y encargó las gestiones a cuatro marchantes de arte, con trayectoria consolidada y una nutrida clientela en el extranjero: Ferdinand Möller, Bernhard Boehmer, Karl Buchholz –que hallaría refugio en la península ibérica al acabar la guerra– y Hildebrand Gurlitt. Poco importaba que los nazis hubieran conseguido en 1930 que el Museo de Zwickau cesara

a Gurlitt como director, por su querencia a las vanguardias. Necesitaban para esta operación a un experto en arte moderno. Por la misma razón, haciendo alarde de un palmario pragmatismo, tampoco resultó un problema que su abuela materna fuera judía.[24]

Estos cuatro expertos gestionaron la venta del arte degenerado procedente de las colecciones públicas. Debían conseguir divisas en todas sus transacciones. Incluso ellos mismos, o cualquier ciudadano alemán que no fuera de origen judío, podían comprar obras maestras a precios irrisorios. La clave de la operación residió en hacer caja en poco tiempo; en obtener moneda extranjera por cualquier objeto, aunque las pinturas se malvendieran. Hildebrand Gurlitt y sus colegas engrosaron así su patrimonio artístico, que acrecentarían aún más durante la guerra. Conforme avanzó la liquidación, aumentó el número de comerciantes e intermediarios implicados. Muchos acudieron atraídos por la perspectiva de un jugoso lucro; otros, dispuestos a impedir la destrucción de obras maestras del arte moderno, y puede que en algunos confluyeran ambos impulsos, pues no tenían por qué ser incompatibles.[25]

En 1939, Goebbels dispuso que una parte del stock requisado en los museos se subastara en Suiza. El 30 de junio celebró la puja Theodore Fischer, filonazi, dueño de una galería en Lucerna, que años atrás había vendido a Goering un lote de armaduras para su hacienda de Carinhall, y poseía buenos contactos en la Comisión para la Liquidación del Arte Degenerado. Acudieron marchantes y directores de museos de todo el mundo y se vendieron piezas como un autorretrato de Van Gogh o dos arlequines de Pablo Picasso. No obstante, treinta y ocho lotes de pintura no hallaron comprador, pues muchos amantes del arte rehusaron participar en un acto cuyos beneficios financiarían la maquinaria bélica alemana. Fischer organizó otra pequeña subasta en agosto de 1939. Y ya no hubo más porque aquel mismo mes comenzó la guerra.[26]

Las ventas del arte secuestrado de los museos entre 1937 y 1938 prosiguieron hasta 1942. En total, reportaron en torno a un millón de marcos, un valor muy inferior al que habrían alcanzado en el mercado en condiciones normales. La operación en su conjunto, vista desde una

perspectiva económica, fue un fracaso. La subasta de Lucerna aportó algo más de la mitad de los ingresos, y eso significa que muchas transacciones realizadas entre 1938 y 1942 se hicieron a precio de saldo. Los nazis eran conscientes del valor que podía alcanzar el arte moderno en el mercado fuera de Alemania. Pero una organización descontrolada, dispersa y caótica, y un notable grado de corrupción, convirtieron lo que podía haber sido un negocio muy rentable en un fiasco económico.[27]

EL MARISCAL DEL REICH

Algunos dirigentes nacionalsocialistas aprovecharon la purga para ampliar sus colecciones particulares. Figuró entre ellos Hermann Goering, número dos del Tercer Reich. Aunque poseía algunas obras de arte al comenzar la década, su colección recibió un fuerte impulso conforme aumentó su poder, debido a las donaciones de empresarios, industriales y banqueros dispuestos a hacer negocios con el Reich, como Kurt Hermann, Franz Neuhausen o Fritz Thyssen. También gracias a los ingresos que percibía de su amplia gama de cargos públicos, que se acumulaban unos sobre otros, colisionaban con varias instituciones y abarcaban muy diversas esferas de la actividad pública. Algunos tuvieron un cariz casi simbólico, como su condición de maestro de los Bosques y de la Caza del Reich desde 1934, o de mariscal del Reich, a partir de 1941. Desde otros, desempeñó un papel esencial en el acceso y consolidación del nazismo en el poder. Así ocurrió con la presidencia del *Reichstag*, que ocupó desde 1932 y siguió ostentando hasta 1945 a pesar de que dejara de reunirse. O con la presidencia del Estado de Prusia, donde fundó en 1933 la Gestapo –la policía política–, que poco después extendió su esfera de acción a la práctica totalidad del territorio alemán, y cuya dirección cedió en 1934 a Heinrich Himmler, líder de las SS.[28]

Goering tuvo una influencia esencial en las decisiones militares que adoptó el Tercer Reich, desde una doble perspectiva. Por un lado, como ministro del Aire –desde mayo de 1933– y comandante en jefe de las

fuerzas aéreas –desde 1935– participó en el diseño de las estrategias defensivas y ofensivas alemanas, antes y después de que comenzara la guerra. Por otra parte, desempeñó una labor esencial en el rearme y mantenimiento del ejército alemán, al sentar las bases de la economía de guerra desde que en 1936 asumió el puesto de comisionado del Reich para el Plan Cuatrienal. Este plan no solo fue determinante en el ámbito militar, pues extendió sus atribuciones sobre la práctica totalidad de la producción económica, y su rango era superior al de los ministerios de Defensa, Agricultura o Economía, con cuyas competencias se solapó. Perseguía dos objetivos básicos: eliminar la dependencia del exterior instaurando la autarquía, y facilitar el rearme, implantando una economía de guerra en la que toda la producción estuviera encaminada a dicho fin. De este modo, el poder de Goering en todos los ámbitos relativos a la actividad económica fue casi omnímodo: desde el control de divisas a la nacionalización de los bienes estratégicos, como las empresas mineras y del acero, que se integraron en 1937 en el conglomerado industrial Reichswerke Hermann Göring, que –cómo no– dirigía el propio Goering.[29]

A mediados de los años treinta ya era un coleccionista compulsivo de obras de arte, y había comenzado a exhibir sus posesiones en la quinta de Carinhall, una hacienda así llamada en homenaje a su primera esposa, Carin von Kantzow. Estaba situada en el bosque de Schorfheide, próximo a Berlín; una zona ocupada por hayedos, pinares y enebros. Él mismo seleccionó el terreno, y sugirió al *Land* de Prusia, del cual era presidente, que sería un buen regalo para honrarle. Allí diseñó la reconstrucción de un viejo pabellón de caza imperial que acabaría convirtiendo en la enorme y fantasiosa recreación de lo que hubiera podido ser el palacio de un aristócrata alemán en el Medioevo, a caballo entre el gótico civil y la arquitectura tradicional de la región. La mansión, impregnada de un cierto aire kitsch, rayaba en lo vulgar por desmesurada. Goering exhibía las joyas de su colección de arte en una inmensa galería, a la que se llegaba desde el recibidor de la entrada principal, de unos 45 metros de ancho. La villa, estructurada en torno a un gran patio con un estanque, incluía la residencia familiar, otras varias para una extensa corte de criados, diversas salas de

reuniones decoradas en estilo medieval, una gran biblioteca, una sala de mapas, un gigantesco salón de banquetes y, en el ático, bajo las vigas de la techumbre, instaló una inmensa maqueta de ferrocarril, cuyo tramo recto medía 18 metros.[30]

Al acabar la década, Goering ya empleaba su influencia política para acrecentar su pinacoteca. En 1938, con la colaboración de Goebbels, obtuvo por un precio ínfimo un lote de trece cuadros, procedente de la purga de las vanguardias, firmados por Van Gogh, Cézanne, Edvard Munch o Paul Signac. El gusto artístico del mariscal del Reich era más abierto que el de otros líderes nazis. No renegaba, por ejemplo, de la pintura impresionista. Pero en lugar de quedarse con aquellos cuadros, los vendió fuera de Alemania, y con el dinero ganado compró varios tapices medievales y renacentistas en Italia. También *La ninfa de la primavera,* un cuadro de Lucas Cranach, pintor alemán del siglo XVI y uno de sus artistas favoritos. Josef «Sepp» Angerer, anticuario especializado en el comercio con alfombras orientales, que trabajaba como marchante para Goering y a quien un informe aliado calificó como uno de sus «secuaces más brutales», organizó la venta. Es más que probable que Alois Miedl anduviera envuelto en las transacciones porque uno de sus mejores amigos, el banquero alemán Franz Koenigs, adquirió el *Retrato del doctor Gachet* y el *Jardín de Daubigny*, de Van Gogh, así como el *Puente de piedra*, de Cézanne.[31]

Aquella fue una de las primeras veces que un dirigente nazi recurrió a una práctica que sería muy habitual durante la guerra: utilizar la pintura de vanguardia como moneda de cambio para obtener obras de arte clásicas más afines al gusto nazi.

AUTO DE FE

Antes de que tuvieran lugar las subastas en Suiza, la comisión encargada de liquidar el arte degenerado seleccionó 1.004 pinturas y esculturas y 3.825 dibujos, entre los que se estimaban como más difíciles de vender. Fueron incinerados en un cuartel de bomberos de Berlín, el 20 de marzo de 1939.

La pira constituyó una suerte de exorcismo, un acto de purificación con un marcado carácter simbólico. Ni siquiera fue un espectáculo público, a diferencia de la quema de libros organizada en mayo de 1933, cuando miles de estudiantes con antorchas desfilaron ante la Universidad de Berlín y, arropados por una multitud que les jaleaba, carbonizaron más de 25.000 volúmenes. «En la Edad Media ellos me habrían quemado. Ahora se contentan con quemar mis libros», dijo entonces al respecto un resignado Sigmund Freud. En un sentido similar, los aliados describían estos actos de barbarie como un *auto-da-fé*, término hoy un tanto arcaico que los idiomas inglés y francés tomaron prestado hace muchos siglos de la Inquisición española.[32]

Las hogueras de 1933 fueron actos rituales y masivos; grandes puestas en escena que pretendían cohesionar a los fieles y atemorizar a indiferentes y enemigos, en un momento crucial para el ascenso y consolidación del Tercer Reich. Durante la quema de pinturas de 1939 no hubo público. Pero se llevó a cabo porque los nazis consideraron obligado hacerlo. El arte degenerado, obra de judíos, liberales o bolcheviques, debía ser extirpado a sangre y fuego de la comunidad alemana, al igual que estaban siendo extirpados sus creadores. Existían dos vías para desterrarlo del espacio público. Podía emprender el camino del exilio, ya fuera exterior, mediante la venta de las obras de vanguardia en el extranjero, ya fuese interior, permaneciendo oculto en los domicilios particulares de quienes rehusaran adaptarse al canon impuesto. La otra alternativa era la destrucción, el exterminio en la pira, tal y como ocurrió el 20 de marzo.

En mayo de 1943, en París, los alemanes realizarían un nuevo auto de fe con algunas obras de vanguardia requisadas a los coleccionistas judíos de Francia. En una suerte de orgía que Rose Valland describió como «una extraña masacre», los cuadros fueron acuchillados con puñales y tijeras en las grandes salas del Museo del Jeu de Paume, y después incinerados en su jardín. Como pasó en 1939 en Alemania, en una de aquellas combinaciones de pragmatismo e irracionalidad que resultaban habituales en el nazismo, se trataba de aquellas obras que no habían encontrado salida en el mercado. Tampoco se trató de un acto público. Fue una purga, un ejercicio de

purificación, el exterminio en efigie de todo lo que representaban aquellos cuadros y sus autores.[33]

La retirada del arte de vanguardia del espacio público alemán entre 1937 y 1938, y su venta en el mercado exterior, fue la primera gran operación que los nazis emprendieron en el mundo del arte; el primer traslado masivo de pintura y escultura desde su emplazamiento original hacia nuevos destinos, dispersos por el mundo; la primera vez que hicieron negocio a gran escala con el comercio artístico. Algunos dirigentes, y los galeristas que trabajaban con ellos, aprovecharon la ocasión para engrandecer sus colecciones particulares. Esta combinación de doctrina ideológica, beneficio particular y lucro estaría presente en el expolio artístico que acometieron en Europa durante los siguientes años.

La purga de los museos también sentó las bases del canon artístico oficial nacionalsocialista. Definió qué tenía valor y qué era despreciable desde un punto de vista estético y, de este modo, perfiló cuáles habrían de ser los objetivos del pillaje durante la guerra, y cuál debía ser el destino del arte incautado: las obras más clásicas engrosarían las colecciones alemanas; las de vanguardia serían vendidas para lograr divisas o intercambiadas por obras afines al gusto nazi.

6

Un Pissarro en Madrid

> Le compro su casucha. Si no lo hago yo se la llevará el gobierno, y este no le dará ni un céntimo.
>
> ULRICH ALEXANDER BOCHWITZ, *El Pasajero*,
> Ciudad de México, Sexto Piso, 2019, p. 16.

LA EXTIRPACIÓN METÓDICA DE LOS JUDÍOS

En marzo de 1939, mientras un millar de pinturas de vanguardia ardían en un cuartel de bomberos de Berlín, Otto y Lilly Neubauer ultimaban los preparativos para abandonar Alemania, camino del exilio. Desde que Hitler alcanzó poderes dictatoriales en marzo de 1933, la vida se había hecho cada vez más difícil para los alemanes de origen judío. Ya en ese mismo año, la Ley sobre el funcionariado del 7 de abril permitió a los nazis expulsar de la administración a un millón y medio de servidores públicos. Entre ellos, la práctica totalidad de los judíos. Otto Neubauer, un reputado oncólogo, profesor en la Universidad de Múnich desde 1918 y directivo del hospital Múnich-Schwabing, fue purgado de ambos cargos y desde esa fecha malvivía ejerciendo como auxiliar médico.[1]

«La extirpación metódica de los judíos». Así tituló el periodista español Manuel Chaves Nogales, que recorrió por aquellos días Alemania, su crónica del 26 de mayo de 1933 para el diario madrileño *Ahora*. No pudo emplear un término más exacto, más preciso, para describir lo que observaba: los judíos estaban siendo extirpados metódicamente de la sociedad alemana. Solo habían transcurrido dos meses desde la liquidación de la democracia, y Chaves ya podía contar que la administración cesaba a

los funcionarios judíos, que muchos empresarios despedían a sus empleados judíos, que los ayuntamientos retiraban las subvenciones a los colegios, hospitales o centros de beneficencia judíos, que los pequeños comerciantes judíos sufrían boicots, y que las grandes empresas judías habían sido intervenidas.[2]

Chaves consideraba palmario que el fin último de todas estas medidas era suprimir «sus medios de vida». ¿Y hasta dónde podía llegar la presión? «Hasta que sucumban», remachó. Dos años después, las leyes de Núremberg, y un rosario de edictos y decretos complementarios posteriores, privaron a los judíos alemanes de todos sus derechos ciudadanos. «Casi a diario, no, realmente cada día, salen nuevas leyes antijudías –consignó el filólogo Victor Klemperer en su dietario, a finales de 1938–. Tenemos los nervios hechos cisco». En total, entre 1933 y 1945, el Tercer Reich promulgó más de cuatrocientas normas antisemitas. Además, conforme avanzó la década de los treinta, las agresiones y la incautación arbitraria de sus bienes fueron cada vez más frecuentes. La extirpación avanzaba a buen ritmo.[3]

Los días 9 y 10 de noviembre de 1938, los actos de violencia puntuales dieron paso a un pogromo organizado desde el Estado, que acabaría siendo conocido como la Noche de los Cristales Rotos: más de un millar de sinagogas acabaron consumidas por las llamas; viviendas y comercios de ciudadanos judíos fueron asaltados y saqueados, así como sus escuelas y hospitales. «La ciudad entera cobró un aspecto indescriptible», escribiría tiempo después Françoise Frenkel, que vivió aquellos días en Berlín. «Muebles, pianos, lámparas, máquinas de escribir, montones de artículos de todo tipo yacían esparcidos en las aceras; trozos de vidrio y cristales forraban literalmente la calzada». Si Lilly y Otto Neubauer no sufrieron en estos días alguna agresión, seguro que alguno de sus parientes o amigos vio de cerca el peligro, pues casi un centenar de judíos murieron en el ataque, el número de heridos debió de ser ingente –no hay cifras, ni siquiera aproximadas– y otros 30.000 terminaron en la cárcel o en campos de concentración, aunque la mayoría fueran liberados en los meses siguientes.

Ningún judío salió del todo indemne, pues el miedo, el desasosiego y la sensación de indefensión acompañarían a todos de aquí en adelante.[4]

La Noche de los Cristales Rotos también abrió la veda para la caza y captura sistemática de su patrimonio. Ya una norma del 26 de abril de 1938 les obligó a remitir al Estado listas detalladas de sus pertenencias. Otra más, del 12 de noviembre, estableció un impuesto equivalente al 20% de sus propiedades, conforme a la declaración efectuada en virtud del edicto anterior. El tributo, conocido como «la penitencia de los judíos», obligó a muchos a vender sus bienes más valiosos: viviendas, automóviles, acciones, títulos de deuda... Como debían obtener liquidez para pagar rápido el tributo, se deshicieron de ellos a precio de saldo, tendencia incentivada por el ambiente coactivo que poco a poco había ido impregnando la sociedad alemana. Al tiempo, otro edicto prohibió toda actividad empresarial judía en el Reich.[5]

Un nuevo decreto, del 3 de diciembre, anunció que el Estado podría apropiarse de todas sus empresas, inmuebles y activos financieros, y reasignarlos a quienes no fueran judíos. Sentó así las bases de la arianización forzosa de sus bienes: la nacionalización y posterior trasvase a manos de aquellos alemanes a quienes las leyes de Núremberg consideraban arios. Goering, artífice del proceso, explicó el 12 de noviembre de 1938, de un modo muy simple, el significado del verbo arianizar: «la idea central de la arianización económica es la siguiente: el judío queda eliminado de la vida económica y cede al Estado los bienes que posee. Se le indemniza por esta cesión». Las indemnizaciones, que siempre fueron ínfimas, se hacían en títulos de deuda del Reich, ingresados en un banco a nombre del expropiado para que viviera de los intereses que rentaran.[6]

No es casual que fuera Goering quien organizara la arianización. Como director del Plan Cuatrienal, que coordinaba la producción nacional, necesitaba fondos para promover la autarquía de la economía alemana e impulsar el rearme del ejército. Pero las finanzas estaban exhaustas por las ingentes inversiones en obras públicas para combatir el paro, y por la fabricación de armamento, y el mariscal del Reich necesitaba nuevos recursos. La arianización forzosa significó, literalmente, la conversión del

patrimonio de los judíos en títulos del Estado y, por lo tanto, un ingreso de varios miles de millones extra en las finanzas públicas. También la «penitencia de los judíos» aportó mil millones de marcos, elevando un 6% los ingresos estatales. Sin estos arbitrios extraordinarios, aseguró Goering por entonces, «no sé cómo podría mantener en funcionamiento el Plan Cuatrienal». La política antisemita, que se asentaba sobre una base cultural, fue utilizada por los nazis para reforzar la cohesión sobre su proyecto ideológico y cumplía una importante función económica. No puede comprenderse del todo sin considerar todas estas perspectivas.[7]

Para encauzar y agilizar todo este proceso, el Partido Nacionalsocialista estableció una sección de arianización en cada delegación regional. La salida de propiedades al mercado fue tan ingente, y su reparto tan discrecional y arbitrario, que la corrupción campó por doquier y acabó convirtiéndose en un elemento estructural de la política, la economía y la sociedad alemanas bajo el nazismo. Los militantes nazis tuvieron preferencia para optar por las empresas o las propiedades arianizadas. Sobre todo, los más veteranos, los de primera hora, quienes ya combatían por la causa antes de que el partido llegara al poder. Era «humano y natural», concluía Goering, que los camaradas se beneficiasen.[8]

UN PRECIO ULTRAJANTE

En este contexto infernal, Lilly y Otto Neubauer, como otros muchos ciudadanos alemanes de origen judío, tiraron la toalla y decidieron exiliarse. Ninguno era ya joven cuando contrajeron matrimonio en ese mismo año de 1939, poco antes de abandonar Alemania. Lilly, de soltera Dispecker, contaba sesenta y tres años. Había estado casada en primeras nupcias con Fritz Cassirer, director de orquesta en la Ópera Cómica de Berlín, fallecido en 1926. Otto cumplió los sesenta y cinco en abril de 1939. Los nazis le habían privado de su trabajo en la universidad y el hospital de Múnich, pero, aunque segaron su carrera, no pudieron menoscabar su prestigio como pionero de la moderna medicina de laboratorio y como oncólogo, y en julio

de 1939 halló trabajo en la Universidad de Oxford. El matrimonio partió hacia Inglaterra, aunque solo consiguió la autorización para salir del país dejando en Alemania buena parte de su patrimonio. Desde la primavera de 1938, el Ministerio de Economía era consciente de que «la legislación sobre los judíos tendrá como consecuencia una propensión cada vez mayor de estos a emigrar de Alemania», y era preciso «establecer medidas de seguridad» para impedir que llevaran consigo sus bienes.[9]

Antes de su marcha, los Neubauer recibieron la visita en su domicilio de un *Kunstsachverständiger* –experto en arte– nacionalsocialista, un oficial de la Cámara de Cultura del Reich para las Artes Visuales. Estos especialistas solían ser marchantes, o actuar para ellos. Con frecuencia, acudían a las viviendas de los futuros exiliados, acompañados por la Gestapo. Su misión consistía en decidir qué bienes culturales valiosos para el Reich debían permanecer en Alemania. Tasaban sobre el terreno y ofrecían por el material seleccionado un precio ínfimo, muy inferior al valor real, pero que bastaba para encubrir como una transacción legal lo que constituía un evidente acto de pillaje. Su dictamen era inapelable. Si los propietarios rechazaban la oferta, se arriesgaban a perder su permiso de salida. O podía peligrar su integridad física. O incluso su vida. Las obras de arte enajenadas pasaban a ser patrimonio del Estado. Si encajaban en el canon artístico nazi, engrosaban las colecciones públicas o acababan en las casas de dirigentes locales, regionales o estatales, del partido o de la administración. Si su calidad era escasa o incurrían en la condición de arte degenerado, se subastaban o vendían. En estos casos, los mismos expertos que las tasaban podían comprarlas a buen precio.[10]

Jakob Scheidwimmer, galerista de Múnich, fue quien valoró los bienes de los Neubauer. Los servicios de inteligencia aliados le tenían fichado como un acérrimo militante nacionalsocialista. Intervino en las reuniones que organizaron las autoridades nazis muniquesas para decidir qué hacer con los bienes artísticos incautados a los judíos de la ciudad tras la Noche de los Cristales Rotos, en las que participaron concejales, delegados de la Cámara de Cultura del Reich, directores de museos, marchantes y el jefe local de la Gestapo. También fue uno de los beneficiarios de la política de

arianización local: en 1939, dirigía la galería de arte que había pertenecido a Hugo Helbing, marchante de origen judío. Cuando en marzo de 1939 visitó la casa de los Neubauer, no era la primera vez que rastreaba viviendas judías y evaluaba sus propiedades. Tampoco sería la última.[11]

Durante la inspección del domicilio, Scheidwimmer se detuvo ante un óleo del pintor impresionista Camille Pissarro: *Rue Saint-Honoré por la tarde. Efecto de lluvia.* Ocupaba el centro de una pequeña pared, en una antesala donde se agolpaban dos sillones, un sofá y una mesita sobre una alfombra. Julius Cassirer, padre del primer marido de Lilly, había comprado el cuadro al propio pintor en París, en el año 1900. Scheidwimmer entendió que allí había un buen negocio. Dada la proscripción del arte vanguardista, ningún museo se interesaría por él. Los dirigentes nazis tampoco pretenderían quedarse con un paisaje urbano impresionista, dibujado por un pintor judío, el tipo de pintura que, «desde el punto de vista de la concepción nacionalsocialista del arte», no podía enriquecer «el tesoro artístico alemán». Por lo tanto, era más que probable que él mismo pudiera hacerse con la pintura. Además, el margen de beneficio prometía ser muy ventajoso porque los Neubauer iban a cobrar una miseria. Scheidwimmer valoró la pieza en 900 marcos. Una oferta irrevocable, según constó en el documento que hizo firmar al matrimonio.[12]

Un precio miserable, «irrisorio», escribiría años más tarde Lilly; «ultrajante», remacharían los aliados, ya acabada la guerra, cuando iniciaron las pesquisas dirigidas a localizar la pieza y restituirla a sus legítimos dueños. «Teóricamente, podía haber intentado vender la pintura a otro marchante ario», escribió Lilly en 1951. Pero pensó que quizás Scheidwimmer tomara el rechazo como una ofensa, e intuyendo que andaba en buenas relaciones con la Gestapo, aceptó la tasación. No es posible comprender este acto de resignación sin tener en cuenta el ambiente coactivo y la absoluta indefensión de los judíos alemanes. «Noche y día vivíamos bajo el miedo a ser arrestados por la Gestapo, sin razón aparente, y ser deportados a Dachau», explicaría Lilly. Ni siquiera cobró aquellos 900 marcos, ingresados en una cuenta bancaria bloqueada a la que jamás tuvo acceso. Por el contrario, los Neubauer aún hubieron de pagar un cuarto de

millón de marcos para emigrar: 104.800 en concepto de impuesto a los judíos, 136.713 por las tasas de vuelo, 11.750 por las tasas de emigración, y otros 6.000 atribuidos a un crédito de reubicación. Pese a todo, pudieron abandonar el país el 24 de julio de 1939.[13]

Scheidwimmer se quedó con el Pissarro, pero no lo conservó. Poco después entró en contacto con Julius Sulzbacher, un judío alemán que había sido deportado durante un tiempo a Dachau, tras el pogromo que siguió a la Noche de los Cristales Rotos, y que estaba organizándose para abandonar el país. Ambos acordaron un intercambio. Sulzbacher debió de pensar que podía obtener un buen precio por el Pissarro fuera de Alemania, y que sería sencillo sacarlo de contrabando. Por su parte, Scheidwimmer prefería tener en su galería cuadros más afines al gusto nazi, que resultara sencillo vender dentro de Alemania. Así pues, intercambió el cuadro impresionista por tres pinturas de paisajes y escenas costumbristas alemanes del siglo XIX, de Carl Spitzweg, Heinrich Bürkel y Franz Defregger, que poseía Sulzbacher, pintores hoy olvidados, pero que ocupaban un lugar destacado en el canon nacionalsocialista.

Ya había comenzado la guerra cuando Sulzbacher trató de huir a Holanda con el Pissarro en su equipaje. No lo consiguió. Fue descubierto y, aunque logró escapar e instalarse en Brasil, la Gestapo requisó el cuadro, que de alguna manera que desconocemos acabó en manos de Ari Walter Kampf, hijo del pintor alemán de paisajes Eugen Kampf. En 1943, fue subastado por la galería de Hans W. Lange, militante nacionalsocialista desde 1933, que traficó con obras expoliadas y compró pinturas en el mercado francés por cuenta de Goering y de varios museos alemanes. Alois Miedl contrataría su casa de subastas con alguna frecuencia durante la guerra. En la puja, se llevó el Pissarro un postor desconocido que pagó 95.000 marcos, cien veces más que el precio ofrecido –y nunca pagado– a Otto y Lilly Neubauer. Como la galería de Lange fue destruida por los bombardeos aliados, y él mismo falleció en la contienda, resultó imposible identificar al comprador.[14]

Durante la posguerra, los Neubauer iniciaron las pesquisas para recuperar la pintura. Lograron contactar con Scheidwimmer, quien, ante el

cambio de tornas tras la derrota nazi, se avino a colaborar con ellos. Reconoció que ya no tenía el Pissarro ni sabía dónde estaba, aunque se ofreció a compensarles con dos de las tres obras que había obtenido de su intercambio con Julius Sulzbacher: los óleos del siglo XIX de Bürkel y Spitzweg. Pero fue una propuesta marrullera, pues Scheidwimmer ya no conservaba las pinturas, que habían caído en manos de los aliados y permanecían a buen recaudo en un almacén de Múnich. Por otra parte, Sulzbacher, que sobrevivió a la guerra y residía en Brasil, reclamó su devolución, alegando que las había intercambiado bajo la presión de las circunstancias, ante la necesidad de huir, y que –además– el beneficio obtenido de la permuta le fue requisado después por los alemanes.[15]

Las fuerzas aliadas de ocupación hicieron cuanto estuvo en su mano por localizar el Pissarro, pero no lo lograron. Había desaparecido sin dejar rastro: no figuraba entre el patrimonio inventariado en territorio alemán, quizás hubiera sucumbido a los bombardeos... Hoy sabemos que no fue así. Salió a la luz en 1951, en Los Ángeles, y en 1952 lo adquirió un coleccionista de San Luis (Misuri). En 1976 se hizo con él otro marchante neoyorquino, y a este se lo compró aquel mismo año el barón Hans Heinrich von Thyssen-Bornemisza cuando aún residía en Suiza. Figuraba entre las piezas de su colección que el gobierno español adquirió en 1993 por 327 millones de dólares. Hoy cuelga en las paredes del Museo Thyssen de Madrid. Lilly Cassirer-Neubauer falleció en 1962. En el año 2000, su nieto Claude Cassirer, que de niño llegó a ver el Pissarro colgado en la casa familiar de Múnich, se enteró por azar de que estaba en España. Tras varios años de negociaciones infructuosas, en 2005 reclamó la propiedad y denunció ante la justicia norteamericana al museo y al gobierno español. Murió en 2010, pero sus hijos continuaron con la demanda, que ha seguido su curso durante años. Una reciente sentencia ha fallado el caso a favor del museo, pero los herederos de Claude Cassirer no renuncian a seguir peleando.[16]

El caso de Lilly Cassirer-Neubauer fue uno de los muchos que acontecieron en Alemania antes de que comenzara la Segunda Guerra Mundial. Para entonces, miles de judíos alemanes, exiliados o aún

residentes en el país, habían perdido los bienes de valor artístico o cultural que poseían, ya se tratara de grandes obras maestras o pequeños objetos decorativos y de uso cotidiano: pinturas y grabados, esculturas, antigüedades, muebles de época, libros incunables o bibliotecas enteras, tapices y alfombras, cristalerías y vajillas, figuras de porcelana, instrumentos musicales, joyas, colecciones de sellos o monedas... Todo patrimonio que pudiera engrosar las colecciones públicas o privadas alemanas, o tener un valor en el mercado, era susceptible de ser usurpado. Aunque los actos de pillaje comenzaron tras la subida de los nazis al poder, fueron *in crescendo* conforme avanzó la década de los treinta hasta hacerse sistemáticos a partir de 1938. Lilly y su marido, al menos, pudieron abandonar Alemania y contarlo. Los Cassirer constituían una familia extensa, dispersa por media Europa. Treinta y siete de sus familiares serían asesinados en diferentes campos de concentración a lo largo de la guerra.[17]

EL LABORATORIO AUSTRIACO

El 12 de marzo de 1938, el ejército alemán cruzó la frontera de Austria. Las tropas llevaban días apostadas en la frontera, al tiempo que los nazis austriacos, partidarios de anexionar el país al Tercer Reich, tomaban las calles y ocupaban algunos edificios públicos en las principales ciudades, sin que las autoridades osaran evitarlo. La Guerra Civil española había reforzado los lazos entre nazis y fascistas, y Hitler sabía ya que Italia no haría nada, a pesar de que había protegido la independencia austriaca hasta la fecha. Tampoco se iba a oponer el Reino Unido, embarcado en una estrategia de apaciguamiento, convencido de que Hitler refrenaría su política expansiva a cambio de algunas concesiones: que las democracias europeas no apoyaran a la República española frente a los rebeldes franquistas, que no impidieran la anexión de Austria, que no hicieran nada si después Alemania invadía los Sudetes checos... En la madrugada del 12 de marzo, los primeros soldados alemanes entraron en Austria, que poco después se convirtió en una nueva provincia del Reich.[18]

Habitaban el territorio recién ocupado 185.000 judíos. Y ello hacía de Austria un magnífico laboratorio en el que tantear distintas estrategias para requisar sus propiedades. La anexión –el *Anschluss*– vino acompañada de un pogromo alentado por las nuevas autoridades, que empezó el mismo 12 de marzo. Como ocurriría unos meses después durante la Noche de los Cristales Rotos, las sinagogas fueron incendiadas, los cementerios judíos profanados y sus viviendas, escuelas, hospitales y comercios asaltados por las tropas de las SS, apoyadas por civiles austriacos. Muchos ciudadanos de origen judío fueron agredidos y abundaron las detenciones temporales, ya fuera en cárceles austriacas o en el cercano campo de concentración de Dachau, en Baviera. La desesperación alentó una oleada de suicidios: más de doscientos en Viena a lo largo del mes de marzo. «Muchos judíos se dan muerte unos a otros», constató el 22 de marzo en su diario el periodista norteamericano William L. Shirer, destinado en Viena.[19]

Edmund de Waal ha contado cómo, mientras en los ministerios ya ondeaban banderolas con la esvástica y en las radios sonaban marchas militares alemanas, una docena de niños y jóvenes con brazaletes nazis entró a empujones en la casa de su bisabuelo, Viktor Ephrussi, banquero y coleccionista de arte. Algunos eran hijos de los vecinos, chiquillos del barrio con los que habían tenido algún trato. Después de encerrar a la familia en la biblioteca, devastaron el palacio familiar en medio de un aquelarre orgiástico. Unos gritaban y aporreaban el piano; otros lanzaban muebles por ventanas y escaleras, saqueaban los armarios, revolvían los escritorios, desencuadernaban los libros, arrasaban con los objetos que había sobre las mesas, hacían trizas los papeles, derribaban los globos terráqueos de sus pedestales, rompían los espejos, vaciaban la bodega... Robaron los candelabros de plata y los relojes de oro, tanto los pequeños, de cadena, como el grande de la biblioteca, con su cúpula dorada sostenida por columnas. Si aquello fue un acto de arianización salvaje, en caliente, repetido por todo el país, calle por calle, casa por casa, después vendría la arianización sistemática, en frío. El 23 de abril Viktor y su hijo fueron detenidos. No vieron la libertad hasta pasados tres días, tras ceder al Reich

el edificio con todo su contenido, incluida su magnífica colección de pinturas.[20]

Aquel 12 de marzo arrestaron también al barón Louis de Rothschild, propietario de industrias, minas, numerosos inmuebles repartidos por toda Austria y un millar de lienzos entre los que figuraban grandes creaciones de los viejos maestros. Como su proyección fuera de Austria era considerable, y sus negocios se hallaban diversificados por varios países, los nazis no se arriesgaron a requisar sin más sus propiedades, ante el temor a ser acusados de pillaje por la comunidad internacional. Por ello le ofrecieron la libertad a cambio de un contrato por la venta de todos sus bienes, incluyendo también su colección de pintura. El barón se resistió y estuvo recluido casi un año, pero al final cedió y pudo partir hacia América. Muchos judíos con menor fortuna y contactos fuera de Austria recibieron un trato mucho más duro. Miles de obras de arte entraron en el mercado, y quienes empezaban a comerciar con ellas, como Alois Miedl, vieron una nueva oportunidad de negocio.[21]

LA PARTE DEL *FÜHRER*

El pogromo inicial dio paso a una campaña organizada y sistemática de pillaje que se extendería hasta la deportación masiva de los judíos austriacos a los campos de concentración en Europa del Este, ya en la siguiente década. A través de la violencia expresa, o implícita, de chantajes, amenazas y coacciones, el saqueo avanzó rápidamente. En el año y medio que transcurrió entre la invasión y el inicio de la guerra, más de ochenta mil judíos abandonaron Austria. Obtuvieron el visado de salida después de transferir sus bienes a la Oficina de Emigración Judía, que dirigía Adolf Eichmann. La dirección y coordinación del expolio artístico corrió a cargo del *gauleiter* de Viena, Josef Bürckel, del gobernador de Austria, Arthur Seyss-Inquart, y del jefe del Departamento de Arte y Cultura, Kajetan Mühlmann, oficial de las SS. La Gestapo y las SS dirigieron las operaciones de pillaje sobre el terreno, asaltando viviendas, empresas y asociaciones

judías, coaccionando y atemorizando a sus propietarios, y custodiaron después el patrimonio capturado. En junio de 1939, el valor del arte incautado a los judíos de Austria ya oscilaba entre los sesenta y los setenta millones de marcos.[22]

Hitler se interesó por aquel trofeo. La norma que había dado un cauce legal a la purga del arte degenerado en los museos, el 31 de mayo de 1938, ya le confería la máxima autoridad sobre todos los bienes propiedad del Reich, incluidas –por supuesto– las obras de arte. Pero la pintura de vanguardia no le interesaba y en aquella ocasión permitió que Goering y otros dirigentes nazis tuvieran carta blanca para quedarse con parte del despojo. Sin embargo, el caso austriaco era distinto. En parte, porque la implicación de Hitler era emocional. Al fin y al cabo, se trataba de su tierra natal y quería supervisar todo el proceso. El expolio de los bienes artísticos judíos, por ejemplo, le brindaba la oportunidad de escarmentar a Viena, de ajustar cuentas con la ciudad que vio el fracaso de su incipiente carrera de artista, hacia la que sentía una aversión visceral que «estallaba una y otra vez», como recordaría Albert Speer. A pesar de que las grandes colecciones de arte judías habían estado ubicadas en Viena, el *Führer* dispuso que ahora se redistribuyeran por los museos de todo el país, con el fin de empequeñecer a la que fuera capital de un imperio.[23]

Había otra razón de peso para que Hitler deseara supervisar el expolio austriaco. Entre el patrimonio artístico requisado allí a los judíos abundaban las pinturas de los viejos maestros, tan caras a su gusto. A comienzos de 1939, las requisas ya comprendían treinta y seis cuadros de Rubens, dieciocho de Tiziano y veinte de Lucas Cranach. Una orden emitida el 18 de junio de 1938, concebida para regular el destino de los bienes artísticos y culturales requisados en Austria, recordó que todo aquel patrimonio era propiedad del Reich, y –por tanto– estaba bajo la tutela exclusiva de su máximo líder. Ningún funcionario civil o militar, ningún miembro del partido podría disponer de él, ni mucho menos hurtarlo. Hitler marcaba así el terreno y evitaba que los altos cargos del partido o del Estado tocaran el botín, sentando un precedente que se aplicaría durante toda la guerra: allá donde el Estado requisara sus bienes artísticos a los enemigos del Reich, el

Führer tendría preferencia sobre cualquier otro dirigente nacionalsocialista.[24]

Hitler encargó la vigilancia del stock requisado a Karl Haberstock, el marchante alemán que había participado en la campaña contra el arte degenerado, de la que durante un breve periodo fue su principal asesor artístico. En junio de 1939, le remplazó Hans Posse, quien hasta la fecha había dirigido el Museo de Arte de Dresde. Posse recibió el encargo de regentar la *Sonderauftrag Linz* –Comisión Especial de Linz–, un organismo que debía crear la mejor y más selecta colección de arte de toda Europa, un museo de bellas artes que superaría en calidad y cantidad a todos los que existían o habían existido en el continente. Estaría emplazado en un gigantesco edificio neoclásico, proyectado por Albert Speer, erigido en la ciudad de Linz, donde Hitler pasó parte de su infancia y estaban enterrados sus padres. Así, su afán coleccionista entroncaba con la voluntad de reorganizar la política artística en Austria y menoscabar el poderío de Viena como capital cultural. En el otoño de 1939, Posse fletó un primer grupo de 122 piezas requisadas en Austria hacia Múnich, donde empezaban a acumularse los fondos que integrarían el futuro museo. Aquel convoy no sería el último.

LA TOTAL MOVILIZACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE

Cuando el *Führer* percibió su parte del saqueo, la custodia de los bienes culturales requisados a los judíos austriacos se relajó y los funcionarios de la administración y del partido, o los mandos del ejército, comenzaron a sortear la norma que les impedía tomar su parte del expolio. Pinturas, muebles, alfombras o tapices fueron saliendo de los almacenes para engrosar colecciones particulares de arte o antigüedades, o para decorar despachos oficiales y viviendas privadas. En 1940, la Gestapo, encargada de custodiar el patrimonio incautado, creó la agencia Vugesta, cuya misión era vender todos los bienes requisados que aún permanecieran arrumbados en depósitos, que no hubieran interesado ni a los notables del Reich ni a los

museos austriacos. Sus clientes preferentes fueron los miembros del partido, que pudieron comprar todo tipo de objetos, ya fueran utilitarios o suntuarios, a precios «extraordinariamente favorables».[25]

Tras el saqueo a los judíos de Austria, perfilado el megalómano proyecto de su museo, Hitler comenzó a atesorar obras de arte de un modo compulsivo, compitiendo en este empeño con otros líderes nazis, aunque solo Hermann Goering estuvo a su altura. Comenzada la guerra, a medida que el Reich expandía sus fronteras, el expolio se extendió por el continente hasta alcanzar «la total movilización de las obras de arte en el territorio ocupado». Esta última frase, a riesgo de hiperbólica, describe bien la percepción que tuvieron los contemporáneos. No en vano, la escribió en 1945 Kajetan Mühlmann, historiador del arte y oficial de las SS, quien sabía muy bien de lo que hablaba. En 1938 había organizado el saqueo de los bienes artísticos y culturales de los judíos austriacos. En 1939, nada más comenzar la guerra, fue destinado a Polonia para planificar el expolio en los territorios ocupados del este. Un año más tarde, en 1940, entraría con el ejército alemán en Holanda con idéntico mandato.[26]

Nada más comenzar la guerra, escribió en 1943 Georges Wildenstein, coleccionista de arte judeo-francés refugiado en Estados Unidos, Alemania se lanzó «al pillaje de todos los objetos artísticos valiosos dispersos por Europa». Era la misma idea que había expresado Mühlmann, pero contada desde el otro bando. La irrupción del Tercer Reich tuvo un efecto sísmico sobre el patrimonio artístico y cultural europeo. En todos los territorios bajo su dominio, los nazis desposeyeron de sus obras de arte y de sus bienes culturales muebles a los individuos o a los colectivos que señalaron como enemigos: judíos, sinti y roma, masones, bolcheviques... También a los grupos étnicos que debían ocupar una posición subordinada a la raza aria en el Nuevo Orden europeo, como los eslavos.[27]

Al mismo tiempo, trasladaron a territorio alemán, hacia colecciones públicas o privadas, una parte considerable del patrimonio artístico y cultural ubicado en los territorios bajo su dominio, obtenido a través de requisas a los enemigos del Reich o mediante la compra masiva de objetos en los mercados del arte de los países sojuzgados, adquisiciones que se

vieron favorecidas por la posición de ventaja ganada por Alemania tras la invasión. De Francia llegarían a Alemania unos cien mil objetos; en torno a treinta mil de Holanda y unos veinte mil de Bélgica; no hay cifras ni siquiera aproximadas que indiquen a cuánto ascendió el botín en Europa del Este.[28]

7

El marchante advenedizo

Efectivamente, los negocios florecieron cuando esa guerra comenzó.

BERTOLT BRECHT, *Los negocios del señor Julio César*,
Barcelona, Seix Barral, p. 153.

UNA GUERRA EXTRAÑA, ABSURDA, RARA, INEXPLICABLE

Al comenzar el verano de 1939, Alois Miedl podía sentirse satisfecho. Había construido un pequeño imperio diseminado por todos los continentes salvo Oceanía. El holding Schantung Handels, a través del cual canalizaba sus participaciones industriales y comerciales, era el accionista mayoritario de una variada gama de actividades dispersas por el planeta: plantaciones de vegetales para uso industrial en las colonias del África británica, cementeras en la India, minas en Indonesia, constructoras en América Latina, fábricas de material para dragados, diques y puertos en Alemania, sociedades comerciales y financieras en los Países Bajos... Sin embargo, al acabar ese mismo año, todo ese tinglado empresarial quedó reducido a las empresas europeas.

La guerra se cruzó en su camino. El 23 de agosto de 1939, los ministros de Asuntos Exteriores de la Unión Soviética y el Tercer Reich, Viacheslav Mólotov y Joachim von Ribbentrop, firmaron un tratado por el cual sus países renunciaban a agredirse. El pacto incluía un protocolo adicional secreto que establecía dos grandes zonas de influencia en Europa Oriental. La URSS dominaría lo que había sido el antiguo Imperio ruso: los estados bálticos, Finlandia y Besarabia. Alemania ocuparía el territorio que hoy

pertenece a la República Checa. Ambos países se repartirían Polonia. Solo una semana después, el 1 de septiembre, el ejército alemán cruzó la frontera polaca en una operación relámpago. Al comenzar octubre, ya había ocupado todo el territorio asignado por el acuerdo germano-soviético.

Hasta la fecha, Francia y Gran Bretaña habían abogado por apaciguar a la fiera, a la espera de calmar las ansias expansionistas alemanas o, cuando menos, de ganar algo de tiempo para rearmarse. De ahí que entre 1936 y 1939 aceptaran que Hitler aislase a la República española, facilitando así la victoria de los rebeldes franquistas, y que en 1938 invadiera Austria y los Sudetes checos. Tanta conciliación no contuvo al Tercer Reich. Al contrario, Hitler creyó que los británicos siempre darían un paso atrás y que, en el peor de los casos, en Europa Occidental solo habría de vérselas con Francia. Pero tras la invasión de Polonia, británicos y franceses comprendieron que no podían seguir cediendo ante sus ambiciones territoriales. El 3 de septiembre de 1939, declararon la guerra a Alemania.

La contienda aún tardó en abarcar toda Europa. Hitler no quiso luchar en dos frentes, y decidió consolidar la situación en el este antes de lanzarse hacia el oeste. A lo largo de los siguientes meses, dedicó sus esfuerzos a pacificar el territorio ocupado; a establecer estados satélites, como la República Eslovaca Independiente; a reforzar sus lazos con los gobiernos supervivientes de Europa Central y Oriental. Mientras tanto, Francia y Gran Bretaña estaban en guerra con Alemania, pero nada se movía en el frente occidental. Los franceses llamarían a los nueve meses que transcurrieron entre septiembre de 1939 y mayo de 1940 la *drôle de guerre*, una guerra de broma; una guerra-no-guerra; una «guerra extraña, absurda, rara, inexplicable y, en el sentido peyorativo de la palabra *drôle*, guerra disparatada, grotesca», escribió el periodista republicano español Manuel Chaves Nogales, exiliado en Francia por entonces.[1]

Aunque los cañones no se escucharan aún en Occidente, el mero inicio de la conflagración bastó para dar al traste con el emporio de Alois Miedl, que se vino abajo durante la *drôle de guerre*. Desde el momento en que el Reino Unido declaró la guerra a Alemania, la Schantung Handels –empresa ya enemiga– perdió el control sobre las concesiones y participaciones que

poseía en el territorio imperial británico: las plantaciones en África y las cementeras en la India. Al final de aquel mismo año, Miedl tendría que despedirse también de sus plazas en América. Para sostener el esfuerzo de guerra y comprar suministros en los países neutrales, el Tercer Reich necesitaba conseguir moneda extranjera, un bien escaso porque la política autárquica sostenida por Alemania a mitad de los años treinta no alentaba precisamente el intercambio comercial. Dispuesto a conseguir divisas como fuera, el gobierno nacionalizó buena parte de las empresas alemanas en el exterior. A finales de 1939, Miedl fue obligado a vender al *Reichsbank* la rama latinoamericana de la Schantung.[2]

En 1940, ya solo controlaba las fábricas y las sociedades comerciales y financieras en los Países Bajos y Alemania. Un traspié formidable, sin duda. Pero Miedl, aventurero y agiotista temerario, debía de ser consciente del componente azaroso que conlleva todo negocio de riesgo. Perder era una posibilidad entre otras. Lo importante en sí no era el hecho de perder, sino la capacidad para reaccionar y reinventarse rápido tras la derrota. También la habilidad para diversificar las inversiones, para detectar dónde surgían nuevas oportunidades de negocio y hallar una salida alternativa si las cartas venían mal dadas. Dúctil y correoso, hacía al menos un año que había empezado a tantear un terreno que, ya antes de que comenzara la guerra, se intuía boyante en los tiempos convulsos que se avecinaban: el comercio con obras de arte.

INICIACIÓN EN UN TIEMPO DE PURGAS Y EXPOLIOS

Es más que probable que Alois Miedl empezara su carrera como marchante comerciando con las pinturas de vanguardia que los nazis retiraron de los museos alemanes a partir de 1937. O quizás con las obras vendidas con premura por los judíos alemanes, checos y austriacos que deseaban abandonar el territorio del Reich. O puede que se lucrara con cuadros requisados por los nazis a los judíos que ya habían logrado huir. Es más que probable, aunque hoy por hoy no hay ningún refrendo documental que lo

demuestre, pues apenas conocemos nada sobre sus primeros pasos en el mercado artístico. En una declaración realizada al gobierno español en 1945, aseguró que, al instalarse en Ámsterdam en 1932, se registró con la matrícula profesional de «banquero, industrial y comerciante en objetos de arte», así que lo mismo había ejercido alguna actividad en este campo a comienzos de los años treinta. Si fue así, no nos consta.[3]

La primera noticia fehaciente que tenemos proviene del testimonio de su abogado, Kurt Erhardt, quien el 31 de mayo de 1946 declaró ante la delegación del Gobierno Militar norteamericano en Múnich que Miedl, «desde 1938 aproximadamente, andaba envuelto en el comercio de obras de arte, comprando pinturas en Alemania y vendiéndolas en Holanda». Un año antes, él mismo había contado a Theodore Rousseau, el teniente del servicio secreto norteamericano que le persiguió al final de la guerra, y le interrogó en Madrid, que ya mercadeaba con arte a finales de los años treinta. Pero lo hizo de forma algo vaga, sin entrar en detalles: él no precisó más, Rousseau no le preguntó y el asunto quedó en el limbo.[4]

No sabemos qué le impulsó a comerciar con pintura y antigüedades por estas fechas, aunque conociendo su formación y su carácter, el amor a la cultura no debió resultar un acicate. Parece razonable creer que le movieron otros intereses. Y por aquellos tiempos no faltaban motivos prosaicos para colocar un capital en el mercado artístico. De hecho, su caso no fue excepcional: a lo largo de la guerra, y en los años que la precedieron, numerosos rentistas, empresarios o especuladores invirtieron en obras de arte o comerciaron con ellas. Miedl fue uno más entre una legión de marchantes advenedizos, aunque su mérito consistió en comprender antes que otros que ahí existía una gran veta de negocio.

El dinero es cobarde y en épocas de crisis o mudanza tiende a refugiarse en lugares seguros. El miedo fue uno de los motivos que movió a muchos tenedores de algún capital a invertir en arte. En la segunda mitad de los años treinta, el rearme alemán y la escalada bélica en Europa aventuraban una etapa de incertidumbres económicas, máxime para un empresario como Miedl, que tenía sus negocios dispersos por medio planeta. El panorama se intuía tan inquietante que parecía prudente diversificar el riesgo, invertir en

bienes sólidos, estables. Bienes desligados del vaivén de la política internacional, cuyas convulsiones podían dar al traste con el valor de cualquier moneda, o quebrar el ritmo, la cadencia, de los intercambios comerciales. El arte podía ofrecer un abrigo tan válido como el oro, los diamantes o los títulos de deuda.[5]

Que las obras de arte ofrecieran un amparo al capital asustadizo ya era un aliciente. Otro fue que su mercado comenzaba a bullir de nuevo tras años de un larguísimo letargo. «Siete años de vacas flacas, entre 1929 y 1936», escribiría mucho después Daniel-Henry Kahnweiler, galerista de arte alemán de origen judío afincado en París, gran promotor del cubismo. Los siete años que siguieron al crack del 29 sumieron la economía global en un pozo que parecía no tener fondo. Siete años que los marchantes vivieron como «algo horroroso, de lo que ya nadie puede hacerse una idea». Arruinados los compradores potenciales, los precios cayeron en barrena. En Francia, el desplome llegó al 70% durante la primera mitad de los años treinta, en relación a la década anterior. Lo mismo ocurrió en los Países Bajos o Alemania. «En los objetos de lujo y en los cuadros la crisis fue increíble: ya no se vendía [...] estábamos solos en la galería durante días enteros; no veíamos a nadie», recordaba Kahnweiler. Pero todo ciclo tiene su final y a la altura de 1936 «los negocios volvieron a ponerse en marcha», tanto en Francia como en el resto de Europa.[6]

El mercado europeo del arte no solo resucitó. A partir de 1938, en apenas unos pocos meses, se colmató, se inundó de obras maestras. La política cultural del Tercer Reich estaba expulsando fuera de Alemania carretadas de pinturas y esculturas: el arte de vanguardia proscrito de los museos, y que los nazis no querían conservar en el país, el que habían requisado a los judíos, las obras que estos últimos intentaban vender como fuera para reunir un capital que les permitiera abandonar Alemania o Austria... Quien disfrutara de un buen contacto, del vínculo con algún preboste influyente, podía comprar buena pintura a precios de saldo, y Alois Miedl tenía de su lado al mejor de los padrinos: Hermann Goering. El mariscal traficaba desde 1938 con el arte de vanguardia procedente de purgas y requisas, vendiendo óleos modernos para comprar tablas de los

viejos maestros. Alguno de sus compradores, como el banquero Franz Koenigs, era un gran amigo de Miedl. Goering y Miedl habían participado juntos en más de un negocio y nada hubiera tenido de extraño que fuese en su entorno, y por estos días, cuando se inició en el mercado del arte.[7]

Miedl compraba pinturas en Alemania y las vendía en los Países Bajos. Así consta en la declaración de su abogado, Kurt Erhardt. No es un dato baladí, pues el comercio entre ambos países solía marchar en el sentido contrario. Desde principios del siglo XX, los alemanes adquirían el 70% del arte que salía de los Países Bajos. Sobre todo, pinturas de la escuela flamenca de los siglos XV y XVI, y neerlandesa del XVII. Esa era la dirección del mercado del arte antes de que la Gran Depresión interrumpiera las transacciones, y esa volvería a ser cuando estallara la Segunda Guerra Mundial. Los pocos años que mediaron entre el final de la crisis económica y la guerra constituyeron una anomalía. Una breve y puntual excepción provocada por que la purga y el expolio convergieron entre 1937 y 1939, y Alemania estaba inundando el mercado con obras de arte, convirtiéndose durante un par de años en la gran proveedora europea. Miedl, que tenía los motivos y la oportunidad para invertir en aquel negocio, comenzó a ejercer como marchante justo entonces.[8]

EL ESPÍA INCIERTO

Alois Miedl permaneció en Ámsterdam durante la *drôle de guerre*, aquella guerra en la que participaba casi toda Europa aunque solo se librase en el este, guerra sorda, guerra sin cañones para los europeos occidentales, presos en un extraño limbo donde el tiempo parecía congelado. La guerra de broma terminó abruptamente en la primavera de 1940, cuando Alemania, atado y bien atado el frente oriental, viró sus tanques hacia el oeste e inició una nueva ofensiva relámpago. El 8 de abril de 1940, la *Wehrmacht* invadió Dinamarca y Noruega: los daneses se rindieron casi en el acto; los noruegos, un mes después.

El 10 de mayo de 1940, Alemania cruzó la frontera de los Países Bajos. Ese mismo día, el gobierno neerlandés, curándose en salud, arrestó a varios líderes destacados de la comunidad alemana. Figuraba entre ellos un gran amigo de Miedl: Alfred Flesche, el presidente de la Cámara de Comercio Germano-Neerlandesa. Al registrar sus empresas, la policía halló un carnet del Partido Nacionalsocialista, varias pistolas y mapas de algunos lugares estratégicos. Resultó que Flesche, capitán del ejército alemán en la reserva, era un espía del servicio de información militar que llevaba varios años encubierto. También un nazi convencido. Desde la Cámara de Comercio había organizado una red quintacolumnista integrada, sobre todo, por hombres de negocio alemanes afincados en el país.[9]

Alois Miedl fue detenido el mismo día. La policía neerlandesa alegó su condición de «enemigo extranjero». Acabada la guerra, refugiado ya en Madrid, contaría al teniente de la OSS Theodore Rousseau que le habían tratado con extrema dureza durante su encierro, pero que «no albergaba ningún resentimiento». No daba la impresión de que la policía actuara al azar. Puede que recibiera algún chivatazo. O que atara cabos: si Flesche coordinaba una red de empresarios alemanes espías, era fácil intuir que su amigo Alois Miedl formaba parte de ella. Creyó haber hallado la prueba que le comprometía al registrar la sede del Buitenlandsche Bankvereeniging, el banco que poseía en Ámsterdam desde 1934. Allí encontró un millón de florines en billetes. Toda una fortuna. Los policías concluyeron que Miedl formaba parte de la red quintacolumnista, y que el dinero iba destinado a pagar a espías.[10]

Tras su detención, Miedl negó por activa y por pasiva que aquel millón de florines tuviera nada que ver con el espionaje. Muchos años después, mediada la década de los cincuenta, ofrecería una explicación que, cuando menos, resultaba chocante: alegó que aquel capital iba dirigido a invertir en una operación especulativa. Una de tantas entre las muchas que había realizado a lo largo de su carrera. En 1940, dijo, Alemania necesitaba mejorar la capacidad y la eficacia de su transporte, deseaba comprar suministros ferroviarios, y él había localizado trescientos vagones de tren en Bélgica. Su plan era comprarlos y revendérselos a los alemanes, una

coartada que encajaba de lleno con su máxima empresarial: comprar barato, vender caro. En cualquier caso, sorprende su desparpajo, pues para negar su condición de espía no tuvo reparo en reconocer que, mientras se gestaba la invasión de los Países Bajos, estaba contribuyendo a incrementar la capacidad operativa del enemigo.[11]

Fuera cual fuera el destino de aquel millón, puede que los policías neerlandeses no anduvieran muy desencaminados al creer que Miedl colaboraba con la Oficina Central de Seguridad del Reich (RSHA), que Heinrich Himmler había creado en 1939 para aglutinar a las SS, a la Gestapo y al SD, su servicio de información. Al menos, el SD intentó reclutarle para su red en el exterior. Un informante alemán aseguró a los aliados que, a mediados de los años treinta, al igual que otros empresarios alemanes, Miedl había recibido una oferta para cooperar con el servicio secreto. Su misión consistiría en pagar a espías alemanes destinados fuera del país. No en vano poseía media docena de sociedades distribuidas por el planeta, una red envidiable para cualquier agencia de espionaje. Muchos comerciantes, industriales y financieros aceptaron una propuesta similar, pero al SD –aseguraba el informante– «no le fue tan bien» con Miedl porque «nadie era capaz de controlarle».[12]

Bien porque se resistiera a cooperar, bien porque lo hiciera a su aire, marcando él el ritmo y persiguiendo su máxima de obtener algún beneficio a cambio del esfuerzo, su imagen salió muy mal parada en el entorno de la RSHA. El general Walter Schellenberg, hombre de confianza de Himmler, jefe de información y contraespionaje alemán desde 1942, aseguró que alguien le propuso en una ocasión reclutar a Miedl para establecer en España un banco desde el cual financiar el espionaje en la península ibérica. Schellenberg se negó en redondo. Jamás habría contratado a Miedl, aseguró, por su deplorable reputación, por su acreditada fama de especulador corrupto. Sin duda, esta pésima imagen tenía que ver con la fama que el propio Miedl se había ido labrando. Pero también es posible que hallara su razón de ser en sus estrechos vínculos con Goering, pues Goering y Himmler eran dos rivales encarnizados. En cualquier caso, no son explicaciones incompatibles.[13]

Las relaciones entre Miedl y el entorno de Himmler siempre fueron tensas. Hasta el punto de que Miedl se establecería en España, en 1944, temeroso de ser uno de sus objetivos. Pese a todo, la RSHA contaría con él, al menos, en otra ocasión. Fuera cual fuese su reputación, a nadie se le escapaba que si Miedl podía alardear de algo era de su habilidad para mover dinero. No es de extrañar, por tanto, que su nombre figurase entre los implicados en la Operación Bernhardt, ideada en 1941 por Reinhard Heydrich, director de la RSHA y mano derecha de Himmler. La trama lanzó al mercado millones de billetes falsos de libras, dólares y otras divisas del enemigo. Los nazis emplearon este stock de dinero para financiar su red de espionaje. Al tiempo, saturando el mercado de billetes falsos, pretendían hundir el valor de las monedas aliadas y así colapsar la economía de sus enemigos. Los billetes, realizados por prisioneros judíos en campos de concentración, eran de tal calidad que ni siquiera los expertos del Banco de Inglaterra podían identificarlos. No es de extrañar que Miedl se enredara en esta empresa, pues el tráfico de moneda falsa –que él distribuía en los Países Bajos– ofrecía unas ganancias suculentas.[14]

Quizás intervino en otras operaciones de inteligencia si estimó que podía sacar algún partido. Pero nunca quedó del todo claro hasta dónde había llegado su implicación. Al final de la guerra, los aliados no tuvieron claro si podían, o no, clasificar a Miedl como un espía. El teniente Theodore Rousseau, que acabó conociéndole bien, solo era capaz de expresar una duda: «es importante tener en cuenta que su imagen de comerciante bien podría ser una pista falsa para desviar la atención», concluyó en 1945, tras interrogarle en Madrid.[15]

TIEMPOS DE BONANZA PARA UN ESPECULADOR

Por mucho que lo deseara, en 1940 la policía no tuvo tiempo para probar la acusación contra Miedl. Los alemanes arrollaron la resistencia del ejército neerlandés en una campaña tan fugaz y despiadada como contundente. Róterdam ofreció la defensa más encarnizada frente al enemigo y, en

represalia, el 13 de mayo sufrió un brutal bombardeo: su casco histórico ardió en llamas, 70.000 personas quedaron sin hogar y más de un millar murieron en el ataque. Ante la amenaza de agresiones similares, el gobierno de los Países Bajos, refugiado ya en Londres con la reina Guillermina, capituló el 15 de mayo, cinco días después de que comenzara la ofensiva; Bélgica caería el 28 y Francia solo un mes después, el 22 de junio.[16]

El mismo día 15, los invasores liberaron a todos los alemanes retenidos. Miedl quedó en libertad y recuperó el dinero hallado en el Buitenlandsche Bankvereeniging. En poco menos de un año, había perdido su pequeño imperio colonial. Pero la guerra no parecía ser un obstáculo para él. Como observaría el teniente Rousseau en 1945, a lo largo de su vida había sacado provecho de cualquier circunstancia, en cualquier contexto, una destreza que exhibiría de nuevo al son de los cañones. La invasión de los Países Bajos brindaba a un especulador astuto, poco o nada escrupuloso, infinitas oportunidades para medrar. Los alemanes necesitaban un ingente suministro de materias primas, alimentos o productos manufacturados para sostener el esfuerzo de guerra, estaban dispuestos a pagarlos a precio de oro, y Miedl era un experto conseguidor.

Por otra parte, muchos judíos neerlandeses trataban de huir y liquidaban sus bienes a precio de saldo o, resignados a permanecer en el país, deseaban vender su patrimonio antes de que los nazis lo requisaran, como ya había ocurrido en Alemania, Austria o Bohemia. Y Miedl, gracias a su mujer, Dora Fleischer, guardaba excelentes relaciones con la comunidad judía.

8

Expiar el error de Versalles

> El pueblo francés, que cada día va siendo presa en mayor escala de la bastardización negroide, implica, debido a su conexión con los fines de la dominación judaica del mundo, una inminente amenaza para la raza blanca de Europa. La contaminación de sangre negra en el Rin, en el mismo corazón de Europa, responde a la sádica sed de venganza del patriotero francés, secular enemigo de nuestro pueblo.
>
> ADOLF HITLER, *Mi lucha*, Barcelona, Mateu, 1962 (ed. or. 1923), p. 330.

NUEVOS MÉTODOS BÉLICOS DE DESTRUCCIÓN MASIVA

No cabe duda de que el general italiano Giulio Dohuet fue un visionario. También un malnacido. A él le debemos el dudoso mérito de anticipar –y pregonar– la capacidad destructiva de la aviación. Durante la Gran Guerra, los aviones se revelaron como un arma portentosa. Los duelos de biplanos combatiendo en el aire forman parte de nuestro imaginario colectivo gracias al cine, pero también entonces comenzaron los primeros bombardeos urbanos. Los alemanes experimentaron con ellos sobre Londres, primero con zeppelines, después, ya, con aviones. No obstante, la técnica del asesinato en masa desde el aire aún permanecía en estado embrionario, y aquellos *raids* no fueron eficaces. Inoperancia que no desanimó a Dohuet, quien llevaba años proclamando el potencial demoledor de las fuerzas aéreas. Artillero de formación, intuyó su futuro casi desde que el invento dio los primeros pasos: en 1903, los hermanos Wright pilotaron el primer avión autopropulsado; en 1909, Dohuet ya cantaba las virtudes bélicas de la nueva máquina. Fue, no obstante, en los años veinte cuando sistematizó su

pensamiento y sus obras se convirtieron en un *best seller* para los teóricos de la guerra en todo el mundo.[1]

La aviación, aseguraba Dohuet, mutaría de raíz el arte bélico. Atrás quedaba la sucesión de trincheras inmóviles que había convertido la Gran Guerra en un lodazal. Con independencia de dónde se hallara el frente, en un futuro no muy lejano los aviones podrían fustigar al enemigo en su retaguardia, devastar sus centros de gobierno y administración, arruinar su economía, masacrar a su población civil y quebrantar así su moral: es lo que se conocería como guerra total, o «guerra integral», como la denominaba el teórico militar italiano. Dohuet fallecería en 1930, pero poco antes de morir, jaleado por el régimen fascista, seguía explorando fríamente, como si fuera un entomólogo disertando sobre insectos, las infinitas posibilidades exterminadoras del avión:

> Eligiendo objetivos que afecten a la eficacia de la aviación enemiga –aeródromos, almacenes, talleres para la producción de material– el potencial de su fuerza aérea puede reducirse [...] Pero pudiera ser que la ofensiva sobre los centros demográficos, industriales y comerciales causara efectos morales y materiales aún más graves [...] En una posible guerra entre Francia y Alemania, quizás a Alemania le interese más destruir París, el cerebro y el corazón de Francia, que cincuenta aeródromos franceses.[2]

El Tercer Reich y la Italia fascista tuvieron la oportunidad de experimentar las tesis de Dohuet durante la Guerra Civil española. Ambos regímenes prestaron asesoría y apoyo logístico a la aviación franquista, y participaron en la contienda con los aviones que integraban la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana. Así, España tuvo el triste honor de ser el primer país en sufrir bombardeos sistemáticos sobre centros urbanos. Durango, Jaén, Guernica, Lérida, Cartagena, Alcañiz, Reus, o pequeños municipios como Benassal y Albocasser en el Maestrazgo, fueron –entre otros– cobayas de la nueva estrategia militar, víctimas de bombardeos nazis, fascistas o franquistas destinados a hundir la moral de la población civil. Ataques que probaron la eficacia destructiva de las bombas de gran tonelaje sobre el tejido urbano.[3]

La aviación franquista también bombardeó Madrid. «Coordinado con el ataque frontal desde tierra, Franco probó por primera vez en la historia las muy discutidas teorías de Dohuet sobre los ataques masivos con bombas –constató un observador militar norteamericano, en diciembre de 1937–. Durante noviembre, diciembre y enero, las fuerzas aéreas rebeldes bombardearon Madrid de un extremo a otro». En efecto, como preveía Dohuet, el arte de la guerra había sufrido una mutación trascendental. Hasta la fecha, las ciudades que no estaban partidas por el frente podían gozar de cierta seguridad en la retaguardia. Con la aviación, todo el territorio enemigo era un posible campo de batalla, situación que planteaba una infinidad de problemas a los contendientes.[4]

Uno de ellos, y no menor, era la protección del patrimonio artístico y cultural. La escalada de la guerra exigía reaccionar ante los «nuevos métodos bélicos de destrucción masiva», reflexionó en 1937 Josep Renau, director general de Bellas Artes del gobierno republicano español. Por esta razón, en el otoño de 1936, la Junta Central del Tesoro Artístico evacuó las principales obras maestras del Museo del Prado, junto con otros bienes culturales próximos al frente de Madrid. El primer convoy partió de la capital hacia Valencia el 5 de noviembre de 1936. A partir de aquí, las obras del Prado seguirían un itinerario marcado por la evolución del frente: de Valencia al Alto Ampurdán, y ante la inminente derrota republicana, hacia Ginebra, bajo protección de la Sociedad de Naciones, para regresar a Madrid una vez acabada la contienda. Poco después de la evacuación, el 16 de noviembre, seis bombas incendiarias cayeron sobre el Museo del Prado, y varias más por los alrededores. Un retén sofocó el fuego con rapidez y los daños no fueron terribles, pero hubieran podido serlo de no haber mediado el exilio de las obras maestras.[5]

El ejemplo de Madrid tuvo una honda repercusión internacional pues demostró que los museos dejaban de ser seguros. Así que, conforme los rumores de guerra sonaban cada vez más fuertes en Europa, los gobiernos diseñaron planes urgentes para alejar las joyas del patrimonio artístico y cultural de las grandes ciudades. Francia comenzó la evacuación en 1938, porque entonces ya era un secreto a voces que la conflagración podía

comenzar en cualquier momento. El Reino Unido, Bélgica u Holanda adoptaron medidas similares durante la *drôle de guerre*, antes de que llegara la verdadera refriega. Estados Unidos haría lo mismo tras el bombardeo de Pearl Harbor. Alemania también, cuando la guerra empezase a bascular en contra y sus ciudades fueran objetivo de los aviones aliados. Yacimientos a gran profundidad de minerales secos como la sal o el cuarzo, refugios antiaéreos, viejas fortalezas, cajas de seguridad de bancos, pueblos del interior, alejados de las fronteras o de cualquier frente probable, fueron el nuevo destino de los grandes patrimonios artísticos nacionales durante la Segunda Guerra Mundial.

La primera remesa de cuadros del Museo del Louvre abandonó París en septiembre de 1938 hacia el castillo de Chambord, a la orilla del Loira; otros treinta y siete convoyes redistribuirían las piezas más valiosas del tesoro nacional por el interior y el sudoeste del país. Pero no solo el Estado puso a buen recaudo sus tesoros. Los grandes coleccionistas de arte y marchantes de la capital siguieron sus pasos, sobre todo los de origen judío, tras observar las requisas nazis en Alemania, Austria y los Sudetes. Sus bienes no solo corrían el riesgo de sucumbir a un bombardeo; en el caso de una invasión, también eran carne de pillaje. El galerista Daniel-Henry Kahnweiler, por ejemplo, despachó algunos cuadros a Estados Unidos y otros a una casita en Saint-Léonard-de-Noblat, a veintitrés kilómetros de Limoges. Paul Rosenberg, marchante que tenía galería en Nueva York, expidió allí una parte de su patrimonio, y escondió otra en la villa de Floirac, cerca de Burdeos, y en la caja fuerte de un banco en sus alrededores. Toda precaución era poca para lo que cada vez resultaba más evidente que se avecinaba.[6]

El gobierno francés también sacó de París los fondos más valiosos de los archivos nacionales. Doscientas cincuenta toneladas de legajos históricos, o comprometedores, del Ministerio de Asuntos Exteriores, otras cuarenta del Ministerio de la Guerra y treinta más de los servicios de contraespionaje fueron desperdigadas por castillos, villas o fortines repartidos por todo el territorio nacional. Entre la documentación protegida tendría que haber figurado el manuscrito original del Tratado de Versalles,

emblema de la victoria francesa en la Gran Guerra, el único ejemplar en el que figuraban estampadas las firmas de los representantes alemanes y de todos y cada uno de los plenipotenciarios aliados.

El gobierno francés consideraba esencial impedir que el documento, de indudable valor simbólico, cayera en manos de los nazis. Así que decidió conservar una copia en el país y enviar el original a la embajada en Washington, junto con otro documento de una gran relevancia histórica: el manuscrito del Tratado de Westfalia, que selló en 1648 el fin de la guerra de los Treinta Años y marcó el principio de la hegemonía francesa en Europa. El plan era bien sencillo, pero quienes lo urdieron no contaron con la incompetencia de un funcionario que, en pleno caos de la evacuación, trastocó los papeles, facturó hacia América la copia del Tratado de Versalles y dejó el original en Francia...[7]

UN REPUTADO EXPURGADOR

El 30 de mayo, diez días después de que las tropas alemanas cruzaran la frontera francesa, entró en el país el barón Eberhard von Künsberg, al frente de un comando compuesto por casi un centenar de hombres entre oficiales del ejército y de las SS, soldados y conductores. Künsberg trabajaba para el Ministerio de Asuntos Exteriores, que dirigía Joachim von Ribbentrop, y aunque el expolio de bienes culturales llevado a cabo por los nazis suele asociarse a las obras de arte, su comando se especializó en otro ámbito: el saqueo de archivos. El barón fue un experto en la captura de documentación valiosa: papeles recientes o históricos, notas diplomáticas y consulares, mapas, perfiles biográficos de las autoridades locales, informes de espías, libros o estudios varios.[8]

Cuando llegó a Francia, Künsberg ya era un reputado expurgador de archivos y bibliotecas. Había acompañado a las tropas alemanas en la invasión de Polonia y remitido a Alemania toneladas de documentos del Ministerio de Asuntos Exteriores polaco y de las embajadas aliadas en Varsovia. También algunos objetos valiosos, como una selección de armas

históricas del Museo del Ejército, que acabaron en una colección pública de Múnich. Terminada su tarea en Varsovia, Künsberg siguió al ejército alemán en su carrera hacia el oeste, rapiñando expedientes sensibles en los archivos estatales de Dinamarca, Noruega, Holanda y Bélgica. El 14 de junio, tras la rendición francesa, se instaló en París y poco después inspeccionaba los documentos estratégicos evacuados a provincias.

El 11 de agosto, localizó el documento original del Tratado de Versalles en el castillo de Rochecotte, a orillas del Loira. Consciente de que había encontrado un verdadero tesoro, el barón no quiso que nadie le pisara el momento de gloria y en el acto, saltándose a sus superiores, partió hacia Berlín para ofrecer el documento en mano al mismísimo Hitler. No era poca cosa acudir ante el *Führer* para entregarle en persona el tratado que había sojuzgado a los alemanes, imponiéndoles unas condiciones draconianas; que extendió por el país una profunda sensación colectiva de humillación y resentimiento; que contribuyó sobremanera al auge del nazismo, y que en la cosmovisión nacionalsocialista representaba el momento culminante de la conjura internacional entre los judíos y los enemigos eternos de Alemania.[9]

El golpe de efecto fue sonado y otorgó cierta relevancia al barón durante un tiempo, pero apenas cambió su fortuna. Pasaron las semanas, la gesta del tratado cayó en el olvido, y Künsberg, un hombre de acción, se aburría en París. Así pues, harto de la calma chicha y la placidez de la capital francesa, un cómodo y tranquilo destino de retaguardia, el barón decidió ofrecer sus servicios a las SS para volver al este, donde ahora seguía la guerra y había espacio para la aventura, la gloria y –¿por qué no?– el enriquecimiento. En la campaña de los Balcanes volvió a demostrar su pericia como expurgador de archivos. No obstante, el mayor despliegue de actividad en su carrera llegaría tras la invasión de la Unión Soviética.[10]

Künsberg era un cazador, un perro de presa, un recolector de trofeos con buen olfato que sabía detectar dónde se podía encontrar el material que deseaban sus jefes. Y en la campaña rusa tenía por delante todo un vasto territorio para expoliar. Sin apenas control, sin apenas tutela. Así pues, participó en el saqueo y posterior envío a Alemania de todo tipo de bienes artísticos, culturales o científicos, ya estuvieran ubicados en museos, en

palacios, en iglesias o en universidades: obras de arte, antigüedades, alfombras y muebles valiosos, bibliotecas enteras o manuscritos incunables, archivos completos o ya expurgados, estudios científicos, instrumental médico o de laboratorio... Al final, tanta independencia, tanta libertad de criterio acabaron volviéndose en su contra. El barón era un verso libre, refractario a la disciplina, y tras un enésimo choque con sus jefes, en 1942 fue despojado de su comando y enviado al frente del este. Cayó en combate, en Budapest, en 1945.

RETORNO A CASA DE LOS HIJOS PERDIDOS

La captura del Tratado de Versalles tuvo una formidable fuerza simbólica. El Tercer Reich tomó las armas para destruir el orden europeo nacido en 1918 y erigir un Nuevo Orden –escrito así, con mayúsculas– en el que Alemania fuera la potencia hegemónica. «El destino de Francia será expiar el error de Versalles», aún proclamaba Hitler cuando la guerra llevaba ya tres años en marcha. Venganza y expiación. No pueden entenderse de otro modo los términos del armisticio que el gobierno francés rubricó a la fuerza el 22 de junio de 1940, y que implicaban el desmembramiento del país. El Reich incorporó a su territorio Alsacia y Lorena. La región de Pas-de-Calais fue segregada, y se asignó al gobierno militar alemán de Bruselas. Italia ocupó varias pequeñas zonas de los Alpes. Francia seguiría existiendo, pero la mitad norte del territorio y toda la costa atlántica fueron ocupadas por el ejército alemán, y sometidas a las autoridades militares del Reich. Un gobierno títere, presidido por el mariscal Philippe Pétain y con capital en Vichy, ejercería una cierta autonomía administrativa, tutelada, sobre el centro y el sureste del país. Francia, el enemigo secular, quedaba rendido, desmenuzado, humillado...[11]

La puesta en escena de la rendición francesa en 1940 testimonió este afán de cambiar las tornas, de dar la vuelta a la tortilla. Para escenificar la humillación, el armisticio se firmó en el mismo lugar en que lo hicieron los alemanes el 11 de noviembre de 1918. En el mismo vagón de tren,

recuperado para la ocasión. Los invasores ni siquiera trataron de sacarlo por la puerta del museo donde se exhibía: derribaron un muro del edificio y lo emplazaron en el mismo lugar del bosque de Compiègne. Hitler, acostumbrado a recibir obsequios, no podía aspirar a un regalo mejor que el de ver cumplido uno de sus principales deseos: que el Tratado de Versalles desapareciera de la circulación como si nunca hubiera existido. Y así fue. Desapareció. Hoy en día seguimos sin saber cuál fue su destino.[12]

Este espíritu revanchista tiñó también el expolio de obras de arte. Inspirados por el movimiento *völkisch*, los nazis habían construido un relato según el cual Alemania era la víctima secular de una retahíla de robos y vejaciones cometidos por otras potencias europeas, sobre todo por Francia, la gran rival continental. Agresiones recurrentes que se remontaban, al menos, a tres siglos atrás, en 1648, cuando la Paz de Westfalia cerró la guerra de los Treinta Años y Francia devino en la potencia hegemónica europea, en detrimento del Sacro Imperio Romano Germánico. «Por más que hayan pasado trescientos años desde la época de la guerra de los Treinta Años, el problema político y el fin de nuestros enemigos siguen siendo los mismos: la división definitiva de Alemania, la aniquilación del Reich», escribió en 1928 Hans F. K. Günther, un ideólogo del movimiento *völkisch* que gozó de gran prédica en la formación de los intelectuales nacionalsocialistas.[13]

El lamento sobre los males infligidos por el Tratado de Versalles, y sus consecuencias, ocupó un lugar central en el discurso nacionalsocialista. La descapitalización forzada de Alemania abarcaba todos los ámbitos de la actividad humana. También el de la preservación del patrimonio artístico. Hitler sostenía que el país había sido víctima de un expolio incontrolado en la República de Weimar. Gracias a la devaluación del marco, durante la hiperinflación de los años veinte, muchos extranjeros hicieron fortuna comprando arte a precio de saldo, transacciones que calificaba como «robo de objetos artísticos alemanes», y eso «le volvía loco». Cuando una nueva conflagración mundial derribara el orden internacional nacido de la Gran Guerra, argumentaba, sería posible «restablecer la importancia mundial de Alemania» en el mundo del arte: regresarían al país los tesoros exportados

durante la hiperinflación, los que fueron incluidos en el Tratado de Versalles como reparación de guerra y todos aquellos que fueron sustraídos de su territorio en algún momento de la historia.[14]

Joseph Goebbels trató de llevar esta idea a la práctica y en 1940 ordenó a Otto Kümmel, director general de los museos de Berlín, la confección de una lista en la que figurasen todas «las obras de arte y objetos valiosos que desde 1500 habían sido transferidos a propiedad extranjera, ya sea sin nuestro consentimiento o mediante transacciones legales cuestionables», mandato que apuntaba a Francia y sus aliados tradicionales. Kümmel encajaba a la perfección en el modelo de intelectual nacionalista alemán seducido por el nazismo. Rose Valland, la conservadora del Museo del Louvre que se jugó la vida tomando nota de todos los convoyes de arte que los nazis trasladaron a Alemania, le trató durante la posguerra. No podía comprender cómo era posible que aquel experto en arte japonés, de rostro bonachón y rozagante, de mirada miope y dulce, fuera el planificador de un expolio masivo que hubiera diezmado las colecciones francesas. Y, sin embargo, Kümmel era un nazi convencido. El informe que preparó para Goebbels fue concienzudo. Tres volúmenes y más de quinientas páginas que incluían todo tipo de bienes culturales: pinturas, esculturas, antigüedades, objetos decorativos, libros, manuscritos, mapas, instrumentos musicales, archivos, trofeos militares, armas relevantes...[15]

La influencia de este texto fue crucial. La mayoría de sus recomendaciones no se llevaron a cabo. Pero marcó una línea de acción, un objetivo que inspiraría buena parte de las incautaciones y de las compras alemanas en los países ocupados durante la guerra: la voluntad de recuperar aquellas obras de arte que en un momento dado hubieran estado en Alemania, hubieran sido creadas por artistas alemanes o tuvieran en su factura una evidente influencia alemana, amplio abanico este último que podía incluir tanto el arte flamenco del siglo XV como la pintura holandesa del siglo XVII u otras corrientes artísticas.

Aquí reside una de las claves para comprender la política cultural del Tercer Reich. Desde la perspectiva nacionalsocialista, lo que nosotros denominamos expolio constituía una legítima campaña de repatriación: el

regreso a casa de los hijos perdidos. La convicción de que solo Alemania debía ser la guardiana del legado cultural alemán, pues –no en vano– la cultura ocupaba una posición central en el nacionalismo germano. En Europa Oriental, dicha política se desplegó sin trabas: toda obra de arte que respondiera a este patrón fue confiscada y remitida a Alemania sin necesidad de justificación alguna. En Europa Occidental, los nazis se cebaron con las colecciones privadas judías, pero en términos generales respetaron el patrimonio de los estados y de los museos que custodiaban muchas de las piezas señaladas por Kümmel. En términos generales, porque hubo notorias excepciones. Del Museo del Ejército de París, en Los Inválidos, los alemanes se llevaron unos dos mil objetos, entre ellos 150 grandes cañones que estimaban de origen alemán. La *Luftwaffe* también hizo una buena expurga en el Museo del Aire y el comando Künsberg, así como otras agencias gubernamentales alemanas, hicieron lo propio en los archivos nacionales.[16]

Más relevante fue otra operación emblemática para el Tercer Reich, pues evidenció de nuevo la destrucción del orden europeo surgido tras Versalles. En 1942, el Tercer Reich trasladó a Alemania dos grandes y complejos retablos, dos joyas del arte flamenco del siglo XV: *La adoración del cordero místico*, de Jan van Eyck, también conocido como el *Altar de Gante*, y *La última cena*, de Dirk Bouts. A lo largo de los siglos, varias tablas se desgajaron de estas dos obras maestras, y acabaron diseminadas por diversos países: Francia, Alemania, Bélgica... En 1918, los belgas, que conservaban el grueso de los retablos, consiguieron incorporar al Tratado de Versalles un artículo –el 247– por el cual Alemania debía entregar a Bélgica todos los fragmentos que poseyera de ambos. Los nazis se cobraron la revancha durante la Segunda Guerra Mundial. Capturaron *La última cena* en Bélgica, en la ciudad de Lovaina, y requisaron el *Altar de Gante* en el sur de Francia, pues el gobierno belga había encargado al francés su custodia poco antes de la invasión. Hitler consideraba que la recuperación de ambas piezas era un hito esencial en la «reparación» del Tratado de Versalles.[17]

LA *DAMA DE ELCHE* EN EL NUEVO ORDEN

La campaña cultural emprendida por los nazis contra Francia tendría su repercusión en España. Joseph Goebbels quiso extender la reversión de los pillajes galos a los socios preferentes del Reich, y alentó a Franco y a Mussolini para que exigieran al gobierno de Vichy la devolución de las obras de arte, archivos o piezas arqueológicas expoliadas por Francia en España e Italia a lo largo del siglo XIX. Alemania se comprometió a respaldar estas reclamaciones, un amparo que sería recibido con «el mayor aplauso» en ambos países, observó el príncipe Friedrich Christian de Schaumburg-Lippe, asesor de Goebbels. El Ministerio de Asuntos Exteriores español comprendió pronto que la debilidad francesa y el patrocinio del Tercer Reich brindaban una oportunidad proverbial para recuperar objetos que, argumentó un informe, «fueron sustraídos clandestinamente al Tesoro artístico español con empleo de métodos que pudieran calificarse de no muy correctos».[18]

En octubre de 1940 comenzaron las negociaciones entre los gobiernos de Franco y Pétain, que al año siguiente dieron lugar a un intercambio de obras de arte y otros bienes culturales. Algo había en la actitud española que trascendía al mero hecho de recuperar tesoros malvendidos o exportados de contrabando. Parecía llegado el momento de ganar el pulso al enemigo secular que pretendió tutelar a España durante el siglo XIX, a la patria de la revolución que tantas desgracias había traído consigo. Era un ajuste de cuentas, una cuestión de honra nacional que se remontaba a la guerra de la Independencia. España reclamó la devolución de la *Inmaculada* de Bartolomé Esteban Murillo, que Jean de Dieu Soult, mariscal de Napoleón, había requisado en Sevilla en 1813, y que en 1852 compró el Museo del Louvre. También los miles de documentos históricos que el ejército francés requisó del Archivo de Simancas, entre 1810 y 1811: 97 carros cargados de papeles que 130 años atrás cruzaron los Pirineos.

Asimismo, exigió el retorno de piezas arqueológicas que los franceses habían adquirido en el mercado español a lo largo del siglo XIX y se

consideraban cumbres del arte patrio con un alto valor simbólico. La más importante, sin duda, fue la *Dama de Elche*, descubierta por azar en una finca próxima a la ciudad en 1897, y que un avispado arqueólogo francés que andaba entonces por aquellos lares consiguió para el Louvre por el precio irrisorio de 4.000 francos. No menos relevantes eran las coronas votivas visigodas del Tesoro de Guarrazar. Tenían para los franquistas un extraordinario valor simbólico, pues constituían «una de las primeras y más preciosas manifestaciones de la fe católica en España». Habían sido compradas en España por un ciudadano francés, en 1858, y reposaban en el Museo de Cluny.[19]

El gobierno español recuperó las obras exigidas, además de un lote de 34 piezas arqueológicas, en su mayoría íberas. También 58.000 documentos de los que integraban «los legajos de Simancas». A cambio, tras arduas negociaciones, entregó a Francia el *Retrato de Mariana de Austria*, un Velázquez menor perteneciente al Museo del Prado; un Greco del que se conservaban dos ejemplares en Toledo –el *Retrato de Antonio Covarrubias*–; y un tapiz del siglo XVIII tejido según un cartón de Goya. España ganó en una permuta desigual que reflejaba las distintas posiciones en el Nuevo Orden mundial: Francia era la enemiga secular de Alemania que había sido vencida y debía ser humillada, y España un aliado del Eje; un aliado a veces díscolo, pero aliado al fin. Los franceses siempre creyeron que habían perdido en la jugada y tras la guerra reclamaron al gobierno español la devolución de la *Dama de Elche*, cuyo envío a España, escribió en 1952 el arqueólogo André Parrot, había sido el fruto de un «"intercambio" negociado con coacción y aprovechando acontecimientos dolorosos para nuestro país».[20]

Hermann Goering, siempre al quite, obtuvo un provecho particular del canje hispano-francés, que utilizó como precedente para conseguir de los museos nacionales franceses dos obras de origen alemán, en el marco de la política de repatriación que apuntaba el Informe Kümmel: una talla de *María Magdalena*, del maestro gótico tardío Gregor Erhardt, conocida como *La bella alemana*, y la tabla central del *Retablo del maestro de la Sainte Parenté*, creación de un pintor alemán del siglo XV. «Ustedes han

dado a España lo que es español, no pueden negar a Alemania lo que es alemán», aseguró Goering al director de los museos nacionales franceses, tras forzar un trueque por varias obras de menor calidad que, además, nunca entregó a Francia. La escultura y el retablo pasarían a engrosar su colección.[21]

NO SERÁ MÁS QUE UNA SOMBRA

Los nazis no solo pretendieron recuperar las obras de arte que hubieran salido del territorio alemán en algún momento de la historia. Alemania, la nueva potencia hegemónica europea, debía ejercer una indudable supremacía cultural; había ganado el derecho a ser la depositaria del mejor patrimonio artístico del continente. Era la prerrogativa del vencedor. También una consecuencia lógica de la imbricación entre arte y nación que el nazismo asumió del movimiento *völkisch*, un vínculo en el que estaba siempre presente la eterna rivalidad con Francia. Rivalidad que Hitler no podía, ni quería, desterrar de su cabeza.

«Ver París ha sido el sueño de toda mi vida. No puedo decir lo feliz que soy por haberlo cumplido», le comentó al arquitecto Albert Speer durante su primera visita a la capital francesa tras la invasión, como si fuera un turista provinciano en vacaciones. Aquella misma noche el *Führer* llamó de nuevo a Speer para ordenarle que reanudara las obras de construcción del Gran Berlín, uno de sus proyectos urbanísticos preferidos, que habría de refundar la ciudad transformándola en una gran capital imperial y, al tiempo, borrar todo resquicio de la República de Weimar. «Antes solía preguntarme si no habría que destruir París», comentó en aquel momento, para concluir que ya no sería necesario: «Cuando hayamos terminado Berlín, París no será más que una sombra».[22]

París –y, por supuesto, Francia– ya solo serían una sombra de lo que fueron. El relevo en el liderazgo continental debía tener su correlato en el mundo del arte. Los megalómanos diseños urbanísticos y arquitectónicos soñados por Hitler eran otra muestra más del Nuevo Orden europeo en

ciernes. Francia representaba todo aquello que el Tercer Reich había despreciado: el cosmopolitismo, la revolución, la frivolidad, la decadencia, la pornografía, la influencia negroide o judaica... En definitiva: la degeneración. La disciplina nacionalsocialista liberó al arte alemán de todos esos vicios y por ello Alemania, en su pureza, se erigía en la heredera natural del gran patrimonio artístico europeo y ganaba el derecho a ser su guardiana.[23]

Este sueño imperial alcanzó una de sus máximas expresiones en las colecciones de arte y antigüedades acumuladas por Hitler y Goering, que pretendían superar en calidad y cantidad a cualquier museo europeo. Colecciones erigidas como botín de guerra, con objetos requisados a los enemigos del Reich o comprados en territorio ocupado.

9

La maquinaria

> Todo, incluso la ideología, estaba subordinado entre los nazis a fines prácticos e inmediatos, sin embargo su maquinaria, tan reputada por su eficacia, no giraba perfectamente. A la confusión ideológica […], correspondía el caos en la ejecución, debido, sobre todo, a la pluralidad de órganos encargados de una misma tarea. Todo esto dio lugar a conflictos interminables de intereses, de apetitos, de prestigio.
>
> JACQUES SABILE, «Introduction» a Jean Cassou, *Le pillage par les allemands des oeuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des juifs en France*, París, Éditions du Centre, 1947, p. 18.

UNA COMISIÓN DEL 10%

El 15 de noviembre de 1940, el Dr. Zeitschel, un oscuro funcionario de la embajada alemana en París, escribió una nota al embajador Otto Abetz, por entonces ausente de la capital. Explicaba que aquella misma mañana había recibido en su despacho al conde de Lestang, quien, en compañía de su hombre de confianza, Yves Perdoux, había localizado en Burdeos días atrás un lote de cuadros ocultados por un ciudadano francés de origen judío para evitar su incautación. El conde quería cobrar la recompensa que recibían todos los delatores: un 10% del valor de lo requisado. Lestang, aristócrata de prosapia y buena facha, era el rostro más adecuado para negociar con la embajada, pero quien dirigió la operación fue Perdoux, un canalla al que los servicios secretos aliados tenían bien calado. Director de la Galería Guynot, en el Faubourg Saint-Honoré, era un «ardiente nazi» que trataba con los grandes marchantes que proveían a Goering o Ribbentrop, y solía terminar sus cartas con un «Heil Hitler». Carecía de escrúpulos y su reputación «era

de las peores entre los galeristas de París». «Envuelto en numerosos negocios oscuros», ganó una fortuna durante la guerra.[1]

A Zeitschel no le entusiasmaba el arte moderno. Calificó las pinturas localizadas en Burdeos como «bárbaramente expresionistas» y, por tanto, explicó al embajador, «no ofrecen ningún interés para nosotros». Su impericia en lo que tocaba a la cultura contemporánea debía ser absoluta, pues los delatores habían dado con parte de la magnífica colección que el magnate judío Paul Rosenberg ocultó en su villa de Floirac, próxima a Burdeos: 160 cuadros de un soberbio repertorio que abarcaba desde Delacroix hasta Picasso, pasando por Van Gogh, Matisse, Renoir o Pissarro. Quizás para Zeitschel todo fuese basura expresionista, aunque no para su máximo jefe en la diplomacia. El ministro de Asuntos Exteriores Joachim von Ribbentrop, uno de los pocos líderes nazis amante del arte moderno, aprovechó la ocasión y se quedó con una de las *Nympheas* que Claude Monet había pintado en 1904.[2]

A la hora de pagar, Zeitschel se hizo el rácano. Prometió al conde de Lestang que cobraría su porcentaje «en cuadros expresionistas». Sin embargo, para abaratar la operación tasó las pinturas conforme al escaso valor que el Tercer Reich asignaba al arte degenerado. Lestang debió intuir que la embajada iba a jugar sucio, porque llevó al encuentro una buena baza para negociar. Dejó caer que él y Perdoux conocían «otra colección de cuadros pertenecientes a judíos, de un valor mucho más elevado», pero solo facilitarían su emplazamiento tras cobrar diez millones de marcos, la comisión que calculaba por el negocio de Burdeos, cuyo valor cifró en cien millones. Si la embajada no actuaba rápido, la integridad de aquel stock peligraba, pues también sabía de su existencia «un alto personaje alemán». No debió hacerse mucho de rogar antes de reconocer que el figurón en cuestión era Hermann Goering. Quizás, prosiguió, él podría ocultar el emplazamiento durante un tiempo antes de que el mariscal del Reich averiguase dónde estaba, pero su lealtad habría de ser bien recompensada...

Al saber que Goering andaba tras una presa que prometía ser jugosa, Zeitschel sufrió un ataque de ansiedad. En el acto, escribió al embajador Abetz, rogándole que emprendiera una discreta investigación en el entorno

del mariscal para saber cuánto había de cierto en la noticia, o si era «un bluff descarado del conde de Lestang». No sabemos si al final Lestang y Perdoux encontraron de verdad otro depósito clandestino de obras de arte o si aquello fue un bulo, una simple baza para negociar. Zeitschel, en cualquier caso, no aceptó la exigencia desorbitada del conde, que recibió un pago inferior al que pedía por el chivatazo de Burdeos: tres cuadros de Camille Pissarro, un pintor carente de valor para los nazis porque era impresionista y judío.

Acabara como acabase, esta historia ilustra muy bien cómo funcionaba la maquinaria expoliadora del Tercer Reich y contiene ingredientes habituales en las operaciones de saqueo: la requisa de bienes a judíos u otros enemigos; la delación y su precio; el uso del arte de vanguardia como moneda; la complicidad de agentes colaboracionistas en territorio ocupado; la cooperación de galeristas de dudosa moral; la implicación de la administración alemana y la competencia entre sus distintas agencias... También muestra lo compleja y enrevesada que era la situación en Francia, la pugna entre los grandes coleccionistas de arte nazis por depredar las mejores obras de arte del país. Volaban los cuchillos entre los invasores, y cualquier paso en falso podía acarrear un disgusto. Alois Miedl, que ejerció casi toda su actividad como marchante durante la guerra en los Países Bajos, tenía buen cuidado en mantenerse al margen del avispero francés. Jamás compró pinturas en Francia «porque no estaba seguro del terreno que pisaba», reconocería en Madrid ante el teniente Rousseau.[3]

Desde un primer momento, los invasores entablaron una dura pugna entre ellos para decidir cuál debía ser el destino del arte en la Francia ocupada. Todo el patrimonio francés estaba al alcance de la mano, incluido el de los grandes museos estatales, como el Louvre, cuyos tesoros podían ser trasladados sin remilgos a Alemania. Al menos, ese era el plan del ministro de Asuntos Exteriores Joachim von Ribbentrop y del cuerpo diplomático alemán destinado en París. Un plan justificado con el pretexto de garantizar su integridad y seguridad en tiempo de guerra.[4]

Por suerte para los franceses, la pretensión de Ribbentrop chocó con un oficial del ejército alemán. El conde Franz von Wolff-Metternich, que

dirigía en París la *Kuntschutz*, una unidad castrense responsable de preservar el patrimonio artístico en tiempo de guerra, sostuvo en estos primeros momentos de la ocupación que los bienes culturales del Estado francés nunca debían abandonar el país, y que el ejército estaba obligado a ejercer su tutela sobre ellos. La rivalidad entre las fuerzas civiles y militares alemanas de ocupación era enorme, y el conde Metternich logró que el ejército en bloque asumiera su causa contra el servicio diplomático. Al final, se impuso su criterio frente al de Ribbentrop. La suya fue una iniciativa personal que Francia reconoció en 1952 con la concesión de la Legión de Honor.[5]

Sin embargo, Metternich no alcanzó todos sus objetivos. También defendió que el ejército debía proteger el patrimonio cultural de todos los ciudadanos franceses, sin hacer excepciones. Pero los judíos no tenían el estatus de ciudadanos y aquí prevaleció la pulsión antisemita del Reich. Los nazis requisaron primero las colecciones más jugosas, las que contenían las grandes obras maestras, las de aquellos grandes magnates judíos que habían podido emigrar dejando sus bienes en Francia. Después, siguieron con el resto. Metternich no tenía ninguna posibilidad de triunfar en este caso, porque chocó con la ambición de Hitler y Goering. Los dos grandes líderes del Tercer Reich también eran sus principales coleccionistas de arte, y no estaban dispuestos a renunciar a este botín.

La competencia entre ambos era muy intensa y daba lugar a frecuentes roces, pero en esta ocasión, tras un breve tira y afloja, ambos alcanzaron un acuerdo que regulaba el orden de prelación en el que acometerían el pillaje. Un edicto de Goering del 5 de noviembre de 1940 dispuso que Hitler tendría prioridad, como ya se había decidido en Austria. Después vendría el turno del mariscal del Reich. A continuación, el Grupo de Operaciones de Alfred Rosenberg (ERR) seleccionaría aquellos objetos que pudieran ser útiles para las universidades y la formación de los cuadros del partido. En último lugar, los museos alemanes podrían quedarse con el resto. En realidad, nadie cuestionaba el derecho de Hitler a ser el primero. Pero con esta maniobra Goering aseguró por escrito que él sería el segundo.[6]

Los dos jerarcas del Reich también acordaron que el ERR gestionara el almacenaje, cuidado y traslado a Alemania de las obras de arte expoliadas; Ribbentrop y el servicio diplomático quedaron fuera de este juego. Rosenberg eligió el Museo del Jeu de Paume como sede central para concentrar las requisas. Allí fueron llegando, en aluvión, las pertenencias de los Rothschild, los Kahn, los Seligmann, los Wildenstein y otros grandes marchantes y coleccionistas de arte judíos, y hacia allí fueron las pinturas de Paul Rosenberg localizadas por Lestang y Perdoux. El museo solo fue una escala: desde París partirían en tren hacia Alemania. Hitler delegó la selección de sus trofeos en los directores de su colección. Goering acudió con frecuencia al Jeu de Paume, casi siempre vestido de paisano y acompañado de un nutrido séquito.[7]

Aunque Rosenberg trabajó para Hitler y Goering, este último tenía una influencia personal y directa sobre el ERR. A la altura de octubre de 1942, habían salido 596 objetos desde el Museo del Jeu de Paume hacia Carinhall. La rivalidad entre los dos grandes líderes del Reich fue constante durante toda la guerra, y los choques entre sus equipos más de una vez estuvieron a punto de llegar a la violencia. A esta pugna, además, hubo que sumar las tentativas de otros jerarcas del Tercer Reich, que también coleccionaban obras de arte, por cobrarse buenas piezas. El resultado fue una lucha desordenada y caótica en la que todos competían entre sí.

En medio de aquel barullo, personajes como Lestang y Perdoux eran solo dos peones, soldados de infantería en un ejército integrado por centenares de personas que se afanaban en localizar obras de arte por toda Europa. Dos pequeñas piedras en la base de una inmensa pirámide cuyo pináculo ocupaban, por este orden, Adolf Hitler y Hermann Goering.

EN EL VÉRTICE

Hitler se hallaba en el vértice. Artista frustrado en su juventud, amaba la pintura y antes de la guerra ya poseía una buena pinacoteca. Mediados los años treinta, invirtió en ella parte de los derechos de autor de *Mein Kampf*,

que le aportaron de 1,5 a 2 millones de marcos anuales entre 1934 y 1944. También las regalías obtenidas por la venta de las postales y sellos con su imagen, a partir de los retratos que realizó su fotógrafo de cámara, Heinrich Hoffmann. Este último formaba parte de su círculo íntimo: fue él quien le presentó en 1929 a Eva Braun, una dependienta en su estudio. Alois Miedl aseguraba que Hoffmann era de los pocos que le llamaba *Herr* Hitler en lugar de *Mein Führer*. También fue su primer consejero artístico y, como tal, desempeñó un notable protagonismo en la organización de la «Gran Exposición de Arte Alemán» de 1937. Pero conforme creció la ambición coleccionista de Hitler, la tarea le vino grande y acabó desplazado. Tras una breve etapa en la que le asesoró el marchante Karl Haberstock, fue Hans Posse quien desde 1939 encarriló su compulsión colectora. A su muerte, en 1942, le sucedió Hermann Voss. Ambos dispusieron de una tupida red de agentes dedicada a localizar obras de arte por toda Europa.[8]

En 1938, Hitler ordenó a Albert Speer que diseñara un gigantesco museo de arte en Linz, donde había transcurrido parte de su infancia. El museo formaba parte de un proyecto de reurbanización global de la ciudad, que se transformaría en «una de las metrópolis más bellas y poderosas de Europa», la capital cultural que precisaba el Reich. Linz era una urbe provinciana, libre –por tanto– del pasado cosmopolita, mestizo y corrupto de Berlín o Viena. Sobre todo de Viena, ciudad a la que Hitler siempre intentaba humillar. La nueva Linz tendría avenidas más anchas, campanarios más altos, plazas más grandes y puentes sobre el Danubio mayores que los vieneses. Contaría con un gran estadio, los mejores equipamientos deportivos, un imponente conservatorio de música, un museo militar, un observatorio astronómico y los hospitales más modernos. Por encima de todo, disfrutaría de la mejor y más grande pinacoteca del mundo.[9]

Hitler creó en 1939 la Sonderauftrag Linz –Comisión Especial de Linz–, dirigida por Hans Posse, institución encargada de encauzar el futuro museo, programar su contenido y localizar por toda Europa los fondos que habrían de integrarlo. No es casual que la idea cristalizara en este año. El Museo de Linz nació vinculado a la expansión territorial alemana y, por tanto, a la

guerra. Tras la anexión de Austria, Hitler comprendió que podía reordenar el patrimonio artístico europeo y hacer viable su megalómano proyecto. La colección personal de Adolf Hitler se transformó en un proyecto estatal del *Führer*, con presupuesto ilimitado. «Hasta su muerte», Hans Posse «fue el rey de los compradores alemanes», recordaría Alois Miedl, ya en la posguerra. Era «un hombre aquejado de una ambición sobredimensionada [...] extremamente activo, hacía negocios con cualquiera y compraba casi todo lo que apareciera en el mercado y tuviera algún valor». También era muy agresivo: los posibles competidores «evitaban cruzarse con él porque se arriesgaban a perder su trabajo».[10]

En solo seis años de existencia, la Comisión Especial de Linz acumuló 6.755 óleos, 230 acuarelas, 1.039 grabados, 95 tapices, 68 esculturas, 43 contenedores con pequeñas obras y otros 358 con libros. Algunos fondos procedían de requisas, pero también de compras en los territorios ocupados. El capital destinado a las adquisiciones fue apabullante: 163.975.000 marcos. Nadie había invertido jamás tanto dinero en obras de arte, afirmarían los servicios secretos americanos tras la guerra. Los viejos maestros alemanes, flamencos, neerlandeses o italianos de los siglos XV al XVII y los paisajistas o pintores de género alemanes del siglo XIX integraban el grueso de su patrimonio. Un tipo de pintura que encajaba, en líneas generales, en el canon *völkisch*, pero que también entroncaba con el gran coleccionismo aristocrático y burgués del siglo XIX.[11]

El *Führer* apenas disfrutó de aquel soberbio tesoro. Echaba una rápida ojeada a cada nueva adquisición, descartaba alguna, y la mayoría iba a parar a grandes naves o viejos edificios adaptados como almacenes o, cuando empezaron a arreciar los bombardeos, a la mina de sal de Altaussee, en Austria. Desde que concibió el proyecto de Linz, las obras de arte dejaron de ser importantes en sí mismas para convertirse en un mero fragmento de un todo: la reconversión global de la ciudad en la gran capital cultural europea. En abril de 1945, enclaustrado en el búnker de la Cancillería del Reich, con el ejército soviético a las puertas de Berlín, pasaba horas observando las maquetas del proyecto que engrandecería la ciudad, iluminadas por un complejo juego de luces que permitía intuir cómo se

vería a diferentes horas del día. El tiempo que no dedicó a admirar las pinturas lo gastó ante aquellas réplicas en miniatura del que, consideraba, hubiera sido su legado principal para Alemania.[12]

Hermann Goering también coleccionaba arte antes de la guerra gracias, en buena medida, a las generosas dádivas de algunos empresarios prestos a mantener estrechas relaciones con el Tercer Reich. Era, a todas luces, un coleccionista privado, pero en algún momento se comprometió de un modo vago e impreciso a donar sus fondos al pueblo alemán, y pudo así disponer de una privilegiada situación en la que resultaba difícil distinguir el límite entre lo público y lo particular. Un límite que él mismo contribuía a mantener difuso. Al fin y al cabo, «el gobierno era yo», respondió a un interrogador en Núremberg. Durante la guerra, creó un fondo especial para adquirir obras de arte –el *Goering Kunstfond*– y como director del Plan Cuatrienal, el programa que organizaba la producción económica, nunca anduvo corto de divisas, siempre escasas en Alemania. Poseía una cuantiosa fortuna y suficientes recursos públicos, pero era avaro, muy avaro: regateaba cada marco invertido en arte hasta el agotamiento, y dilataba los pagos por sistema. Como Hitler, contaba con una red de agentes y marchantes diseminada por todo el continente. Alois Miedl fue el más importante en Holanda y, gracias al Grupo de Operaciones de Alfred Rosenberg, Goering tuvo acceso directo a las colecciones judías de Francia.[13]

Goering se percibía a sí mismo como un hombre del Renacimiento, un aristócrata refinado, aunque sus modales eran algo burdos y su actitud la de un nuevo rico. Carecía de un criterio artístico definido, y por ello dependía del director de su colección, Walter Andreas Hofer, que gozaba de un amplio margen de maniobra. Le interesaban los artistas flamencos, holandeses y alemanes de los siglos XV al XVII, así como las obras del Renacimiento italiano, pero se desviaba del canon nazi porque amaba la pintura rococó francesa del siglo XVIII, y le placían algunos pintores *degenerados*, como Van Gogh. Tenía querencia hacia los desnudos femeninos, los retratos y los retablos. Disfrutaba rodeado de arte y lujo, epatando a sus visitantes, fanfarroneando sobre cada cuadro que

conquistaba y que en el acto exhibía en la media docena de residencias que poseía, repartidas por Alemania. Sobre todo en la quinta de Carinhall, su casa de recreo cerca de Berlín, donde se arracimaban, en un patológico horror al vacío, 3.325 objetos artísticos, de los cuales 1.160 eran pinturas.[14]

Si Hitler delegó la adquisición de obras de arte en sus agentes, Goering, pese al tiempo que consumía su ingente acumulación de cargos, era un coleccionista apasionado que se desplazó cada vez que pudo allí donde hubiese algo que le interesara, ya fuera París, Ámsterdam o Viena. Cuando detectaba un objetivo, empleaba cualquier recurso para agenciárselo. Y dado su rango en la jerarquía, estos eran abundantes. Consciente de que las colecciones artísticas del Reich estaban bajo sospecha, repetía de forma obsesiva que no poseía obras requisadas y exigía a sus agentes que certificaran cada compra con un documento en el que se mostrara su plena legalidad. Estos arranques de pureza contrastaban con un carácter cínico y pragmático, gracias al cual halló múltiples subterfugios para encubrir acciones que constituían evidentes actos de pillaje. Cada vez que tomaba una pintura incautada a los judíos franceses, por ejemplo, firmaba vales comprometiéndose a rembolsar su valor al Reich. Vales que nunca pagó. También recurrió a las amenazas para adquirir pinturas a precios miserables, atribuyendo el mérito de haber comprado una ganga a su gran habilidad negociadora.[15]

La rivalidad entre Hitler y Goering, y entre los equipos que en su nombre rapiñaban obras de arte sobre el terreno, fue constante. Con frecuencia, ambos fijaban sus ojos en la misma pieza o en un mismo coleccionista a quien esquilmar. Durante el expolio de los judíos austriacos, quedó claro que Hitler tendría prelación sobre los bienes incautados por el Estado. Pero Goering, zorro viejo, encontraba con frecuencia artificios que le permitían tomar la delantera. Así, en ocasiones compró cuadros o colecciones completas a los judíos residentes en territorio ocupado, antes de que fueran incautados. Al tratarse de transacciones comerciales entre particulares, Hitler carecía de una base legal para intervenir. No obstante, en más de una ocasión, Goering tuvo que rectificar y ceder alguna pintura ante la presión del *Führer* y sus hombres.

Por debajo de Hitler y Goering, la pirámide se ensanchaba en el siguiente escalafón del Reich. La emulación desempeñó una función crucial en la expansión del coleccionismo artístico, y otros jerarcas nazis siguieron los pasos del *Führer*, aunque ninguno acumuló un patrimonio similar. Joseph Goebbels ejerció el mecenazgo sobre creadores alemanes contemporáneos, pero también acopió un buen repertorio de pintura clásica. Joachim von Ribbentrop, ministro de Asuntos Exteriores desde 1938, se percibía a sí mismo como un aristócrata cosmopolita, refractario al populismo *völkisch.* Sus gustos se salían de la norma y en su pinacoteca proliferaban los pintores franceses modernos: Utrillo, Monet, Degas, Braque... Baldur von Schirach, líder de las Juventudes Hitlerianas y *gauleiter* de Viena desde 1940, disintió asimismo del canon *völkisch*. Heinrich Himmler decantó su colección hacia los vestigios arqueológicos que atestiguaban la antigüedad del linaje germano, pero también hizo un buen acopio de tablas alemanas del Renacimiento.[16]

Otros notables contaron entre los grandes coleccionistas: Hans Frank, gobernador general de Polonia; Robert Ley, director del Frente Nacional del Trabajo; Albert Speer, arquitecto de Hitler y ministro del Armamento y de la Guerra desde 1942; Martin Bormann, jefe de la Cancillería del Partido Nacionalsocialista; Arthur Seyss-Inquart, comisario del Reich para los Países Bajos… Las grandes colecciones, su tamaño y su calidad, fueron un signo –entre otros– que reflejaba la relevancia de cada cual dentro del sistema, y podían ser un rasgo que demostrara la valía de un candidato a la promoción política. Así, poseer obras de arte u objetos culturales se convirtió en una práctica extendida entre las élites nazis. Y esta compulsión acumulativa alimentó una maquinaria depredadora que no respondía a un plan coordinado y sistemático, sino a la acción convergente de jerarcas e instituciones, y de sus equipos de especialistas trabajando sobre el terreno, compitiendo entre sí por capturar las mejores piezas, una dinámica que reflejó la naturaleza poliárquica del Tercer Reich. Alois Miedl, agudo

observador, describió esta dinámica en una frase: «Todos los altos cargos alemanes tenían a alguien vigilando las obras de sus pintores favoritos». Los museos y otras instituciones culturales también vieron en la guerra una oportunidad para acrecentar sus fondos, y actuaron como un engranaje más de esta maquinaria.[17]

El coleccionismo también fue un signo de estatus. Aportaba un toque de distinción. Muchos líderes nacionalsocialistas procedían de la clase media provinciana: vástagos de funcionarios y militares, de comerciantes y empresarios, de propietarios arruinados en los turbulentos años de la República de Weimar... Ejercer el mecenazgo, acumular obras de arte o exhibirlas en grandes mansiones les permitía emular a la vieja aristocracia, a los grandes señores de antaño, y legitimaban su condición de nueva élite nacional. Hitler, hijo de un agente de aduanas, quería donar a Alemania la mayor pinacoteca de Europa; Goering, hijo de un aristócrata venido a menos, se veía a sí mismo como un príncipe renacentista; Ribbentrop, importador de vino y champán, que hizo fortuna casándose con una rica heredera, añadió el von a su apellido y alardeó de su cosmopolita colección de pintura, dispersa por las mansiones que poseía en Alemania. Baldur von Schirach, *gauleiter* de Viena, empleó en sus recepciones el protocolo cortesano del emperador Francisco José, organizó fiestas al estilo del viejo imperio, con criados vestidos de librea, utilizó vajillas procedentes del tesoro imperial, cazó gamos y jabalíes en los viejos cotos imperiales y decoró su casa con muebles, cuadros y tapices procedentes del Palacio de Schönbrunn.[18]

Muchos líderes nazis disfrutaban rodeándose de artículos de lujo, la clase de objetos suntuarios que abundaban en las viejas casas de la nobleza: vajillas y cristalerías; cuberterías, candelabros o marcos de plata; alfombras y tapices; porcelanas; muebles de rancio abolengo... Bienes que provenían del saqueo a las grandes fortunas judías o de las adquisiciones en la Europa ocupada. Goering fanfarroneaba sobre la cantidad de «príncipes y princesas» que intentaban venderle su patrimonio familiar, y al hacerlo recalcaba que se estaba produciendo un trasvase de la vieja aristocracia a una nueva nobleza. Al acabar la guerra, poseía 108 tapices, 60 alfombras

persas y 75 vidrieras. La pasión por las obras de arte y los bienes suntuarios trascendió a los líderes del partido y se convirtió en signo de distinción entre las élites económicas y sociales que medraron al calor del nazismo. Una amplia gama que, explicó en 1945 el gestor de un pequeño museo alemán, incluía a funcionarios que deseaban prosperar, industriales y comerciantes que «no sabían qué hacer con su dinero» o «propietarios de castillos o pabellones de caza» que «necesitaban colgar cualquier cosa en las paredes de sus estancias vacías y corredores sin preguntar por su valía artística».[19]

Más allá del placer estético, del deseo de emular a los líderes o de la aspiración a ocupar un estatus social elevado, hubo una razón mucho más prosaica que fomentó el acopio de obras de arte. Una razón que cobró fuerza conforme se acercaba el fin de la guerra, y que atrajo a quienes deseaban asegurar su capital. En un momento de inseguridad económica, cuando cualquier divisa podía derrumbarse, el arte era una inversión tan segura y rentable como las joyas, los metales preciosos o los títulos de deuda. Conforme la derrota del Reich fue cada vez más evidente, muchos políticos, funcionarios o militares nazis, agentes colaboracionistas en los territorios ocupados o empresarios que habían hecho fortuna en el mercado negro invirtieron sus ganancias en obras arte. Y no de cualquier tipo. Sobre todo en aquellas que era más fácil transportar si la situación se complicaba y había que huir: joyas, dibujos, grabados y óleos de viejos maestros de tamaño pequeño o medio que –liberados de su marco– pudieran camuflarse en el equipaje.[20]

REGALOS

El Tercer Reich era un régimen muy jerarquizado, organizado en torno a grandes redes de patronos y clientes, y las demostraciones públicas de deferencia y lealtad hacia los superiores resultaban cruciales para impulsar una carrera política o administrativa. En este contexto, la cultura del regalo cobró una singular importancia y uno de los regalos más valorados entre las

élites nazis fueron las obras de arte. La entrega de presentes en la fecha de los cumpleaños, en Navidad o en otras conmemoraciones fue una práctica sistemática y general. Los regalos entre iguales mostraban el respeto de un notable a otro y la posibilidad de establecer una provechosa relación basada en el intercambio mutuo de favores. Las ofrendas a un superior reconocían su liderazgo.[21]

Hitler, en la cúpula del sistema, era quien recibía la mayor cantidad de presentes: pinturas, esculturas, antigüedades, piezas arqueológicas u otro tipo de objetos culturales, muchos de ellos provenientes del expolio. Los oferentes eran de muy diverso tipo y el valor del regalo se vinculaba al lugar que cada cual ocupaba en el sistema. Los presentes de Goering a Hitler, por ejemplo, debían ser de una calidad excelente, pues no se esperaba menos del segundo hombre del Reich. En una ocasión, eligió la pintura *Demócrito y Heráclito*, de Rembrandt; en otra, una colección de veintiocho acuarelas de Durero, requisadas en Lvov, Ucrania. A veces era una institución, una organización o un municipio quien ofrecía la dádiva, como el busto de Federico el Grande, del escultor Josef Thorak, que la ciudad de Múnich regaló al *Führer* en 1939.[22]

Tanto Hitler como Goering eran agasajados por los marchantes que trabajaban para ellos, prestos a ganar el favor de sus empleadores. Walter Andreas Hofer, director de la colección de Goering, tan pragmático como su jefe, trató de institucionalizar esta costumbre y *sugería* a los proveedores, amigos o clientes del mariscal qué cuadros le debían regalar. Goering convirtió el hábito del regalo en una práctica reglamentada, que seguía unas pautas muy concretas. Casi en un impuesto. El relato de Albert Speer no tiene desperdicio:

> Yo tenía mi propia experiencia respecto a los cumpleaños de Goering. Desde que era miembro del Consejo de Estado de Prusia (que presidía Goering) y, como tal, me correspondían seis mil marcos anuales, poco antes de la fecha del cumpleaños recibía un escrito en el que se me comunicaba que una parte importante de mis ingresos iba a ser retenida para el regalo que le haría el Consejo de Estado. Nadie me preguntó nunca si estaba de acuerdo. Tras contárselo a Milch, este me informó de que pasaba algo parecido con los fondos del Ministerio del Aire. En

cada cumpleaños, una buena suma era desviada a la cuenta de Goering, y el propio mariscal del Reich determinaba qué cuadro había de comprar con ella.

Llegado el día del cumpleaños, Goering organizaba en Carinhall una fiesta por todo lo alto, instalaba en la biblioteca una mesa gigante donde se depositaban todos los regalos y disfrutaba como un niño exhibiéndolos ante «sus distinguidos invitados».[23]

Más allá de esta picaresca institucionalizada, el arte de regalar requería un tacto exquisito. Había que ser consciente de qué lugar ocupaba uno en el sistema y cuál era el rango del destinatario. Un regalo de escasa calidad a un superior podía ser considerado como un acto de desidia, insubordinación o desprecio. Por el contrario, la sobreactuación, un regalo excesivo para el rango de quien rendía tributo o una actitud equívoca eran contraproducentes. Alfred Rosenberg cayó en desgracia tras regalar a Hitler por su cumpleaños, el 20 de abril de 1943, 39 álbumes con imágenes de todos los cuadros que la ERR había requisado a los judíos franceses. Pretendía resaltar la eficacia de su trabajo, pero el gesto fue tachado de prepotente, pues aquel botín era propiedad del Estado y, por tanto, ya estaba bajo la autoridad de Hitler: Rosenberg solo era su custodio y le estaba regalando al Führer lo que ya era suyo. En lugar de agradecimientos, recibió al día siguiente un telegrama ordenando que transfiriera a la Comisión Especial de Linz los cuadros que la ERR aún retenía en París.[24]

Dada la pasión coleccionista de los líderes del Tercer Reich, las obras de arte figuraron entre los regalos diplomáticos más habituales en el entorno del Eje, una práctica en la que resulta difícil deslindar hasta dónde llegaba la habitual cortesía entre dirigentes de distintos países y hasta dónde el reconocimiento del liderazgo alemán en la coalición que integraba el Nuevo Orden europeo. Emil Hácha, presidente del protectorado de Bohemia, presentó a Hitler un cuadro costumbrista del siglo XIX, de Carl Spitzweg; el dictador Francisco Franco, tres cuadros de Ignacio Zuloaga; Mussolini entregó a Goering ocho tablas del pintor medieval alemán Hans Multscher. Embajadores o primeros ministros regalaban con frecuencia pinturas a Ribbentrop, ministro de Asuntos Exteriores.[25]

LOS ACADÉMICOS SON LOS RESPONSABLES

«Los académicos alemanes son los responsables del pillaje en Polonia y en toda Europa», escribió en 1941 el historiador del arte polaco Karol Estreicher, en un informe sobre el genocidio cultural en su país elaborado para el gobierno polaco en el exilio. «Todos los museos y colecciones polacas –proseguía– fueron sistemáticamente explorados por especialistas enviados desde Alemania». No le faltaba razón. Jamás una guerra movilizó a tantos expertos en arte, ya procedieran de la universidad, de museos o instituciones culturales, o del mercado. Tras los jerarcas nazis a los que asesoraban, los especialistas integraban el siguiente escalón en la pirámide expoliadora.[26]

La mayoría de los coleccionistas del Tercer Reich eran aficionados sin preparación que precisaban asesoramiento. Además, por mucho que quisieran implicarse en el crecimiento y cuidado de su patrimonio artístico, el desempeño de las tareas de gobierno impedía una dedicación plena. Necesitaban el respaldo de historiadores del arte que pudieran diseñar una colección y seleccionar las mejores piezas; de directores de museos bien relacionados en Europa; de marchantes que conocieran el mercado; de tasadores que supieran valorar una obra maestra y descartar el polvo de la paja; de restauradores capaces de devolver la lozanía a una pintura ajada; de técnicos, en suma, que conocieran las instituciones culturales en los territorios ocupados, que supieran qué magnate judío poseía tal o cual pintura, qué familias deseaban vender su patrimonio o dónde podía estar el Rembrandt que engrandecería una pinacoteca.

Muchos especialistas del mundo del arte sintieron que la guerra les transportaba al paraíso: todo el patrimonio cultural europeo estaba a su alcance y pactaron con el diablo para poseer o siquiera tocar las grandes obras maestras que habían estudiado a lo largo de sus carreras. Otros, por el contrario, acudieron al olor del negocio, ya fueran expertos de renombre, ya advenedizos recién llegados al mercado del arte, prestos a cobrar suculentas comisiones por cada transacción. Este fue el caso, por ejemplo, de Alois

Miedl, banquero de profesión, que vio en el mercado del arte la posibilidad de obtener grandes beneficios. El dinero mantuvo engrasada la maquinaria del expolio tanto o más que el amor al arte.[27]

A la hora de planificar el proyecto de Linz, Hitler se decantó por académicos, expertos en la gestión de museos. Hans Posse, el primer director profesional de su colección, había estudiado Historia y Arqueología en Viena, donde se doctoró con una tesis sobre el pintor italiano del siglo XVII Andrea Sacchi. En 1910, con solo 31 años, dirigía la Galería de Pintura de Dresde. Poco importaba que allí hubiera sido un defensor acérrimo del expresionismo, que modernizara el museo incorporando a su fondo un arriesgado catálogo de arte vanguardista, y que por ello fuera cesado en 1938: Hitler, que quería al mejor profesional al frente de su proyecto estrella, hizo gala de su perfil más pragmático y le contrató.[28]

Otro tanto sucedió con su sucesor, Hermann Voss, también historiador del arte, antiguo subdirector del Museo Kaiser Friedrich de Berlín, de donde fue expulsado en 1936 por motivos políticos. Jamás tuvo carnet del partido y antes de dirigir la Comisión Especial de Linz alardeaba de su militancia antifascista. El expediente que compilaron sobre él los aliados incluía algún poemilla satírico contra los nazis, escrito en 1940. Cuando acabó la guerra, se presentó como si tal cosa en un cuartel norteamericano, para ayudar como asesor en la reordenación del patrimonio artístico hallado en Alemania. Su sorpresa fue mayúscula cuando, tras comprobar los aliados quién era, fue detenido y enviado a un campo de internamiento. Juraba y perjuraba que no entendía nada: él no era más que un técnico que había aceptado el cargo por responsabilidad, un amante del arte que deseaba cuidar y preservar el patrimonio destinado a Linz.[29]

Posse y Voss trataban los asuntos relativos a la colección de Linz con el propio Hitler, o con su secretario personal, Martin Bormann. La Comisión Especial de Linz disponía de un imponente aparato burocrático, una extensa plantilla organizada en secciones, dirigida cada una por un especialista: pintura, acuarelas y grabados, armaduras, monedas, biblioteca, una sección para objetos culturales destinados a otros museos de Linz, otra para la restauración de obras de arte, una más para supervisar el almacenaje, un

director financiero... Y al margen del aparato institucional estaban los proveedores, los agentes que trabajaban en el mercado. Como ha señalado Jonathan Petropoulos, la iniciativa para buscar una determinada pintura podía provenir de arriba, de la voluntad de Posse o Voss. Pero, a su vez, ambos recibían propuestas desde abajo, desde una tupida y extensa maraña de agentes que oteaban el mercado y sabían qué deseaban los grandes coleccionistas. Un impulso dual que confería a la maquinaria del expolio nazi una voracidad insaciable.[30]

En un primer círculo, en torno a Posse y Voss, figuraban los grandes marchantes profesionales alemanes o austriacos próximos a Hitler o que ya trabajaban con el Tercer Reich desde antes de la guerra: Karl Haberstock, Heinrich Hoffmann, Hildebrand Gurlitt, Maria Almas-Dietrich... Todos cobraban una comisión que rondaba en torno al 10% del valor de cada hallazgo. En contacto con ellos, o directamente con Posse y Voss, había una inmensa red integrada por centenares de personas y desperdigada por el territorio ocupado, por los países aliados del Eje o por los socios neutrales, que colaboraba con los marchantes nazis: galeristas y subasteros, historiadores del arte o personal de los museos locales, académicos, espías y delatores, empresarios del mercado negro metidos a traficantes de arte... Todos percibían una comisión por cada pieza que localizaran y denunciaran, que tasaran, que compraran y revendieran al museo de Linz.[31]

Goering también tenía a su disposición una estructura burocrática piramidal, menos institucionalizada que la Comisión Especial de Linz porque su colección no era estrictamente estatal. De facto, Goering era un coleccionista privado que utilizaba fondos públicos para enriquecer su patrimonio. Walter Andreas Hofer era su especialista en arte, pero al igual que Posse o Voss en el entramado de Linz, tenía sobre él un jefe político: Erich Gritzbach, jefe de la Casa Goering, su mano derecha y biógrafo oficial, autor en 1938 de *Hermann Goering: el hombre y su obra*. Gritzbach coordinaba las múltiples actividades que fue acaparando Goering durante el Tercer Reich: sus empresas, el Plan Cuatrienal, el gobierno de Prusia, el Ministerio de Aviación... También la colección de arte, pues de él dependían los pagos y eso le confería un notable poder de decisión.[32]

No obstante, el gestor real de la colección era Walter Andreas Hofer, un historiador del arte que orientó su carrera hacia el mercado y había sido galerista en Suiza y Alemania. De hecho, mientras ejercía como «Director de las colecciones de arte del Mariscal del Reich», según hacía constar en sus tarjetas, mantuvo activa su galería de arte y percibía una comisión por cada pieza que conseguía para el mariscal. «Compraba cualquier cosa con la que pudiera obtener beneficio», afirmó al respecto Alois Miedl. Hofer alardeaba de conseguir lo que Goering quería. De espíritu conspiranoico, siempre sospechaba que había un complot para desplazarle de su puesto y adoptó una actitud hostil hacia todo aquel que intentaba acercarse a su jefe. Al igual que ocurría con la Comisión Especial de Linz, Hofer tenía a su disposición una gigantesca red de marchantes y otros especialistas, distribuidos por toda Europa. Alois Miedl fue uno de los más importantes, y con frecuencia sufrió los recelos de Hofer.[33]

La actividad colectora de Hitler, Goering o el resto de los líderes nazis contó con el respaldo de las instituciones del Estado alemán. El personal de las embajadas se volcó en la caza y captura de obras de arte. También el ejército. No obstante, la implicación de cada organismo dependía de factores aleatorios, como el carácter de sus responsables sobre el terreno. La *Kuntschutz*, agencia militar responsable de preservar el patrimonio artístico en tiempo de guerra, protegió los museos estatales franceses gracias al empeño personal del conde Franz von Wolff-Metternich, su responsable en París. Sin embargo, tras el golpe de Estado de 1943 que depuso a Mussolini, y la subsiguiente rendición de Italia, la *Kuntschutz* participó en el expolio del patrimonio artístico italiano en el norte del país, aún ocupado por Alemania.

También coadyuvaron al expolio las instituciones paraestatales dependientes del Partido Nacionalsocialista. El caso más evidente fue el del Grupo de Operaciones de Alfred Rosenberg, que asumió la gestión del patrimonio incautado a los judíos franceses. Rosenberg no fue el único jerarca nazi que dirigió una dependencia oficial dedicada al expolio. Kajetan Mühlmann dispuso de una agencia integrada en el Comisariado del Reich para los Países Bajos: el Negociado Mühlmann. Oficial de las SS e

historiador del arte doctorado en la Universidad de Viena, Kajetan Mühlmann desempeñó una labor crucial en el expolio artístico nazi: fue quien organizó la maquinaria depredadora en Austria, en 1938; en Polonia, en 1939; y en los Países Bajos a partir de 1940.[34]

10

Goudstikker

Pese a toda la alegría,
Pese a la luz del sol,
Hay una nota de ansiedad,
Miedo a la inminente tormenta.

JACQUES GOUDSTIKKER,
«Eine Stimme», 1937.[1]

DE CAZA POR LOS PAÍSES BAJOS

El 10 de mayo de 1940, el ejército alemán cruzó la frontera neerlandesa. El 15, el Reino de los Países Bajos capituló. Después, todo transcurrió muy deprisa. Aún no se habían enfriado las cenizas de Róterdam, bombardeada de un modo salvaje, cuando los coleccionistas de arte del Tercer Reich, «los grandes tiburones y los más pequeños» –escribió en 1943 George Mihan–, fijaron su atención en un país que atesoraba los mejores repertorios artísticos afines al gusto nazi: obras de los primitivos flamencos, de la escuela neerlandesa del siglo XVII, grandes colecciones de tapices… Kajetan Mühlmann aterrizó en Ámsterdam tras la rendición, enviado por el recién nombrado comisario del Reich para los Países Bajos, Arthur Seyss-Inquart, con la misión de organizar el expolio artístico. Por supuesto, el término expolio no figuró entre los cometidos del Negociado Mühlmann, dependencia administrativa creada ya ese mismo mes de mayo y que él dirigía. Su tarea consistía en incautar los bienes artísticos y culturales de los judíos y otros enemigos del Reich, actuar como un servicio de inteligencia que localizara obras de arte o antigüedades, y gestionar las compras que

desearan los coleccionistas nazis, trabajo este último que realizó con presteza, porque su comisión oscilaba entre el 10 y el 15% de cada venta.[2]

Mühlmann llegó el primero, pero otros siguieron sus pasos. También en mayo, se presentó allí Walter Andreas Hofer, el director de la colección artística de Goering. El día 20, rumbo a Dunkerque, el propio Goering hizo una escala en Ámsterdam para otear el panorama y marcar el territorio: la guerra bien podía esperar unas horas si había alguna pintura interesante de camino. Hans Posse, el responsable del museo que Hitler pensaba construir en Linz, no apareció hasta junio, aunque llegó con los deberes hechos: a finales de abril, diez días antes de la invasión, había viajado a La Haya a ojear el mercado, preparar el terreno y lanzar algunos anzuelos bien cebados para ver qué conseguía pescar.[3]

Alois Miedl había sido detenido el 10 de mayo por la policía holandesa, y liberado el 15 por los invasores. Cuando llegó Hofer, ya estaba repuesto del susto y listo para acomodarse a la nueva situación creada por la ocupación alemana. Buen conocedor del terreno, fue su anfitrión durante aquella expedición de caza. Miedl había entendido ya que el mercado del arte iba a ofrecer una buena fuente de ingresos durante la guerra, y por aquellos días estaba preparando una de sus primeras grandes operaciones de compraventa, con la vista puesta en quien había de ser su principal cliente: Hermann Goering. La operación consistía en la compra de varias pinturas a su amigo Franz Koenigs, banquero alemán residente en los Países Bajos. Koenigs estaba al borde de la quiebra, necesitaba vender una parte de su colección y pidió 800.000 florines por un magnífico lote de diecinueve cuadros que incluía nueve pinturas de Rubens. Miedl regateó y dejó el precio final en 700.000.[4]

Fue un negocio redondo que «causó en aquel tiempo verdadera sensación», fanfarronearía orgulloso Miedl en 1945 ante el teniente norteamericano Theodore Rousseau, cuando este le interrogó en Madrid. En todo momento tuvo claro que se trataba de una ganga, que solo los cuadros de Rubens ya valían lo pagado. No tuvo reparos en reconocerle a Rousseau que se había aprovechado de un amigo en apuros, agobiado porque necesitaba dinero a toda costa. Y quiso dejarle claro que no sentía cargo de

conciencia alguno. Los negocios eran los negocios y la amistad, la amistad. Además, nada le impedía abusar de Koenigs, pues era ario. Jamás habría explotado a un judío, juró y perjuró en todo momento frente a Rousseau y frente a cualquier otro agente aliado. Repetiría la misma cantinela al explicar otras operaciones comerciales que realizó en estos años: la defensa de judíos neerlandeses bajo la ocupación sería su principal coartada para explicar una ambigua trayectoria durante la guerra.[5]

En cuanto que vio los cuadros de Rubens, Hofer los quiso para Carinhall, la villa de recreo de Goering. Advirtió con toda firmeza a Miedl que, cuando decidiera venderlos, él debería tener la primera opción. Miedl, que había hecho la compra pensando en el mariscal, aseguró encantado que así sería. No solo eso. Eligió el mejor de todos los Rubens y se lo regaló a Goering en el acto. Más adelante, le adjudicaría el lote completo, obteniendo una jugosa comisión. Algún cuadro más encontró para Hofer en aquel viaje, y en pocos días comprobó cuán rentable iba a ser el mercado del arte durante la guerra. También que necesitaba la infraestructura adecuada para canalizar su futuro como marchante.

Fue en aquel momento cuando Max Model, sobrino de su viejo amigo Leopold Model, un empresario de origen judío que representaba en Ámsterdam a la firma americana Hentz & Company, le propuso un negocio. Kuntshandel J. Goudstikker N. V., la principal galería de arte neerlandesa, atravesaba una situación crítica y buscaba un comprador. Algún representante de la empresa se la había ofrecido al propio Model, que no aceptó porque, como otros muchos judíos, estaba liquidando sus negocios en los Países Bajos para dejar el país. Model pensó entonces en Miedl, un alemán que mantenía excelentes relaciones con la comunidad judía gracias a su mujer, Dora Fleischer.[6]

Miedl había conocido antes de la guerra al dueño de la galería, Jacques Goudstikker. De un modo radicalmente distinto, los dos se dedicaban a los negocios en Ámsterdam y es probable que el galerista asesorara en algún momento al banquero cuando dio sus primeros pasos en el mercado del arte, porque Miedl entendía de finanzas, pero su gusto artístico era «bastante pobre»: en una carta a la viuda de Goudstikker, en abril de 1945, reconocía

estar en deuda por los «buenos consejos» que le había ofrecido su marido. La propuesta de Model no podía llegar en un momento más oportuno. Miedl empezó a vigilar los movimientos de la Galería Goudstikker.[7]

EL MARCHANTE CABALLERO

Jacques Goudstikker nació en Ámsterdam el 30 de agosto de 1897, en el seno de una familia judía que se dedicaba al comercio del arte. Su abuelo, Jacob, había fundado en 1845 una galería, bautizada con el apellido familiar, que al comenzar el siglo XX ya era un referente obligado para todo experto en la escuela de pintura neerlandesa del siglo XVII. Jacques recibió una formación orientada a perpetuar el negocio. Asistió a la Escuela Comercial de Ámsterdam y después estudió Arte en las universidades de Leiden y Utrecht. Al comenzar la Segunda Guerra Mundial llevaba dos años casado en segundas nupcias con la cantante de ópera Désirée von Halban Kurtz, *Désí*, austriaca, de confesión católica, pero de madre judía conforme a las leyes de Núremberg. En enero de 1939, la pareja tuvo un hijo: Eduard Joseph, *Edo*.[8]

En 1919, acabada la Gran Guerra, Jacques se incorporó a la gestión de la galería y transformó la empresa familiar en una gran compañía de renombre internacional. Modernizó su estructura, reconvirtiendo la pequeña firma en una sociedad limitada, en la que ocupó el cargo de director y retuvo una mayoría de participaciones. Dispuesto a extender el negocio allende las fronteras, publicó sus catálogos en francés, lengua hegemónica en la cultura europea de aquel momento. En 1920 recorrió Escandinavia, exponiendo el patrimonio de la firma en Estocolmo, Copenhague y Oslo.

Atento a la pujanza del mercado norteamericano, en 1922 y 1923 viajó a Estados Unidos para afianzar sus lazos con marchantes y directores de museos, y mostrar parte de su catálogo en San Luis, Detroit y Nueva York. En la década de los treinta ya era el principal marchante del país y uno de los mayores de toda Europa: su stock rondaba las 1.400 pinturas. Compraba a pequeños propietarios, pero también a grandes coleccionistas, y alguna de

sus adquisiciones tuvo eco en toda Europa. En 1930, por ejemplo, se hizo con parte de la colección del káiser Guillermo, desterrado en los Países Bajos tras la Guerra Mundial. Bajo su dirección, la Galería Goudstikker preservó su especialización en la escuela neerlandesa del XVII, pero abrió su catálogo a la pintura flamenca, alemana e italiana de los siglos XV y XVI, y a los artistas patrios del XIX.[9]

Más que un simple comerciante especializado en la compraventa de arte, Goudstikker fue durante años uno de los más destacados promotores de la vida cultural neerlandesa, mérito reconocido en 1931 por la reina Guillermina con el nombramiento de caballero de la orden de Orange-Nassau. Su autoridad como experto en pintura europea de los siglos XVI y XVII era indiscutible, y su modo de entender qué debía ser una exposición de pintura rozaba lo revolucionario. Alguna de sus muestras temáticas constituyó una apuesta muy arriesgada, como la que organizó sobre maestros flamencos en la Anderson Gallery de Nueva York, en 1923, que combinaba lienzos de artistas modernos, como Van Gogh, Piet Mondrian o Kees van Dongen, con otros del siglo XVII.

Conforme se consolidó su prestigio, implicó a un número creciente de coleccionistas, marchantes y museos, públicos y privados, en la organización de exposiciones colectivas que se convirtieron en grandes hitos culturales, pues aunaban la exhibición de obras de arte con la investigación y la divulgación científicas, todo impregnado de un cierto aire espectacular. La conmemorativa de Rubens, celebrada en Ámsterdam en 1933, agrupó más de 140 piezas, algunas prestadas por museos belgas y neerlandeses. Al año siguiente organizó allí también una exposición sobre pintura italiana de los siglos XIV al XVI en las colecciones neerlandesas, acompañada de medio centenar de conferencias impartidas por especialistas de diversos países. Participaron más de cien prestamistas –entre ellos la reina Guillermina–, agrupó 1.300 objetos y superó los 20.000 visitantes.

En 1927 adquirió un majestuoso edificio del siglo XVII en Ámsterdam, sito en el número 458 de la céntrica calle Herengracht, al que trasladó la galería y sus oficinas. Tres años después compró el castillo de Nyenrode, emplazado entre la capital y Utrecht. El edificio, cuyos orígenes se

remontaban al siglo XIII, había sido reconstruido en el XVI como un palacio renacentista, y otra vez en el XIX como una gran mansión con un aire historicista medieval. Era el lugar ideal para albergar una colección de arte antiguo y allí trasladó muchas de sus pinturas. En Nyenrode organizó exposiciones para sus clientes y también para el gran público, que así tuvo acceso a las joyas de su colección. Los Goudstikker reservaron un ala del edificio como residencia, y transformaron el castillo en lugar de peregrinaje para la alta sociedad neerlandesa, que asistía cautivada a las grandes fiestas que celebraban, casi siempre relacionadas con el arte, ya fuera a través de bailes de disfraces o de recreaciones de cuadros en un escenario –los *tableaux vivants*–, un juego en el que participaban los invitados y que reproducía las mejores pinturas de su catálogo.[10]

TODO SE MOVÍA HACIA EL OCÉANO

Jacques y Désí Goudstikker decidieron abandonar el país en el mismo momento en que Alemania invadió Polonia. En noviembre de 1939, Jacques logró visados para Estados Unidos, fletó algunas obras de arte a Inglaterra y transfirió dinero a un banco norteamericano. También designó como apoderado y administrador de sus propiedades al contable de la galería, Alex Sternheim, y compró billetes en el buque *SS Simón Bolívar*, que partía rumbo a Guyana. Al final, cambiaron de opinión y no embarcaron, y quizás fuera un golpe de suerte, pues el buque chocó con una mina cerca de Paramaribo y murieron buena parte de los pasajeros.

Que postergaran el viaje no significa que renunciaran a marchar. Pero tampoco resultaba sencillo decidir cuándo había llegado el momento. Enfangados en aquella *drôle de guerre,* guerra a la vez presente y ausente, que parecía suspender en un limbo todo impulso, toda decisión, acusaban la misma angustia que sentían otros muchos judíos. La angustia que atenaza en todo momento y en cualquier lugar a los candidatos al exilio: costaba desprenderse de una vida entera, renunciar a los años invertidos en trabajos o negocios, dejar atrás a la familia. La madre de Jacques, Emilie

Sellisberger Goudstikker, resolvió seguir en el país y esta decisión debió de contribuir a retrasar el viaje. Como otros neerlandeses, puede que los Goudstikker se aferraran a una última esperanza: quizás Alemania respetara su neutralidad, al igual que había hecho durante la Gran Guerra.[11]

Pero Alemania no respetó nada y el 10 de mayo de 1940 aquella invasión, tanto tiempo prevista, llegó de improviso. Les sorprendió en la casa de campo que poseían en Oostermeer junto al Ámstel, cerca de Ámsterdam. Tuvieron la mala suerte de que sus visados para Estados Unidos hubieran caducado justo el día anterior, y los nuevos les esperasen en el consulado de Róterdam, bombardeada desde el inicio de las hostilidades. No pudieron hacerse con ellos. Abandonaron su vivienda casi con lo puesto: algo de ropa, joyas, pasaportes, dinero y una libreta negra donde estaban consignados todos y cada uno de los cuadros que poseía la empresa, un valioso registro gracias al cual quizás algún día podrían reconstruir su patrimonio si los nazis decidían dispersarlo. Por si fuera poco, el mismo 10 de mayo, Alex Sternheim, el apoderado de Jacques, falleció de un infarto: la impresión que le causó el inicio de la guerra resultó excesiva, y se quebró. Jacques decidió no remplazarle. Fue una elección deliberada: pasara lo que pasara, no quiso que otra persona hablara ni negociara con los nazis en su nombre.

Huyeron hacia el puerto de Ijmuiden, el más cercano a Ámsterdam en mar abierto, con el anhelo de alcanzar un barco. Viajaban en el Lincoln-Zephir familiar, acompañados de Leo van Puyvelde, director de los Reales Museos de Bellas Artes belgas, y de su mujer, a quienes la invasión sorprendió en los Países Bajos y querían retornar a Bruselas. Cerca de 30.000 neerlandeses intentaron hacer lo mismo entre el 10 y el 15 de mayo. Muchos de ellos judíos, conscientes de lo que estaba ocurriendo en el Tercer Reich, y que temían lo peor si permanecían en el país. La ruta a Ijmuiden estaba colapsada: «el coche iba lento y más lento. Caballos, coches, carretas, bicicletas… todo se movía hacia el océano», recordaría Dési en sus memorias. Aviones alemanes sobrevolaban las carreteras, y de tanto en tanto disparaban ráfagas de ametralladora, extendiendo el pánico entre los fugitivos. También acribillaban, ya en la costa, a los botes que

procuraban escapar, atestados de gente. Las autoridades neerlandesas, incapaces de controlar lo que acabaría siendo conocido como «el drama de Ijmuiden», cortaron los accesos a la ciudad el 14 de mayo y reagruparon a los refugiados en campamentos improvisados.[12]

Los Goudstikker tuvieron suerte. Habían alcanzado el puerto el día anterior y embarcado en el *SS Bodegraven*. El ejército neerlandés pensaba hundir este barco en la bocana para impedir el acceso de la marina enemiga al muelle, pero ante tal avalancha de gente permitió que viajara hasta Inglaterra. Más allá de pequeños botes o barcos pesqueros, fue el último gran buque en abandonar los Países Bajos la tarde del 14 de mayo de 1940. Muchos de sus pasajeros eran judíos, entre ellos 75 niños de un orfanato de Ámsterdam. El 15 de mayo, el barco hizo una escala en el puerto inglés de Dover, pero ningún refugiado sin visado en regla desembarcó. Gran Bretaña, que ya había puesto trabas a los emigrantes judíos en la segunda mitad de los años treinta, acentuó esta política al comenzar la guerra, ante el temor de que hubiera infiltrados nazis entre los expatriados. La familia Goudstikker tuvo que permanecer a bordo del buque.[13]

El recelo hacia los refugiados judíos había comenzado mediada la década. Ante el acoso nazi, unos 130.000 abandonaron Alemania entre 1933 y 1939. Poco a poco, todos los países cerraron sus puertas a esta oleada y los mares acabaron plagados de barcos cargados de emigrantes, que iban dando tumbos de puerto en puerto sin hallar un país en el que atracar. Con el fin de buscar una solución global al problema, el presidente norteamericano Franklin D. Roosevelt convocó en julio de 1938 una conferencia internacional, que se celebró en la localidad francesa de Évian-les-Bains, y a la que asistieron delegaciones de 32 países. Aunque los delegados de Gran Bretaña y de Estados Unidos expresaron una solidaridad formal con las víctimas del nazismo, rechazaron acoger más refugiados e intentaron canalizar el flujo hacia América del Sur. Pero los gobiernos latinoamericanos no aceptaron el envite. El resultado fue frustrante. Al final, la única solución acordada para encarar el conflicto fue la más cruel de todas las posibles: Alemania, ante la presión, aceptó restringir la

emigración de sus ciudadanos de origen judío, que quedaron atrapados en el infierno.[14]

Désiy Jacques Goudstikker, al menos, habían escapado de la ratonera, así que dormir otra noche en el barco parecía un drama menor. Pero Jacques huyó de los nazis para no llegar a ninguna parte. Aquella noche, insomne, salió a pasear por la cubierta. En la oscuridad, tropezó, cayó en una bodega y se rompió el cuello. Murió en el acto. El capitán del barco no quiso complicarse la vida: a punto estuvo de realizar un entierro marinero y lanzar el cadáver al mar. Pero Désile convenció para que descargara el cuerpo en Falmouth, en la costa de Cornualles, en cuyo cementerio sigue hoy enterrado. Aunque obtuvo una tumba para su marido, no pudo asistir al entierro. Austria había sido incorporada al Tercer Reich en 1938 y, por tanto, ella era ciudadana de Alemania, el país enemigo. Poco importaba que hubiera llegado allí dando esquinazo a los nazis: los ingleses la escoltaron desde el barco hasta una residencia vigilada. Allí pasó unas semanas, tratando de obtener un visado para Estados Unidos, que al fin consiguió gracias a un viejo amigo de la familia: William Randolph Hearst. Agenciados los papeles, fue escoltada de nuevo hasta un barco que la llevó a Montreal, y desde allí viajó a Nueva York.[15]

Muchos judíos quisieron huir de los Países Bajos en aquellos días de mayo. Pocos lo lograron. Como ya había ocurrido en Austria, en 1938, algunos de los que se quedaron intuyeron a qué se enfrentarían en los días venideros y decidieron irse de otro modo. «Los cementerios judíos de Holanda contienen un número desproporcionado de lápidas fechadas el 15 de mayo, o en los días inmediatamente posteriores», ha escrito a este respecto Bob Moore. No se sabe cuántos decidieron suicidarse. Quizás unos doscientos en los días siguientes a la rendición. Dado el caos que provocó la invasión, con los hospitales pendientes de los heridos en combate, la estimación solo puede ser aproximada. El miedo a los nazis no era injustificado. Algunos intuían a qué se iban a enfrentar. Otros ya lo sabían. Cerca de 33.000 refugiados judíos habían llegado al país entre 1933 y 1939, procedentes, sobre todo, de Alemania y Austria. Muchos siguieron viaje

hacia otro destino, pero quedaban aún cerca de 20.000, que se encontraron atrapados de nuevo en una pesadilla.[16]

Los nazis consideraban a los neerlandeses como iguales, habitantes de un territorio casi germanizado que en el futuro habría de convertirse en una provincia del Tercer Reich y que, por lo tanto, debía quedar libre de cualquier contaminación racial. Gracias a este terrible privilegio, fue el país de Europa Occidental en el que exterminaron a más judíos: algo más de 100.000, en torno al 75% de la comunidad local.[17]

CIRCUNSTANCIAS EXCEPCIONALES

Cabe imaginar el dolor, la desolación y el desconcierto de Emilie Sellisberger Goudstikker, la madre de Jacques, al conocer su muerte. No está claro cuándo supo la noticia, pero sí que resultó un mazazo: en algún momento de la contienda se intentó suicidar, lanzándose a los canales de Ámsterdam, pero la salvaron *in extremis*. No fue una reacción anómala en su entorno. Entre los judíos que eligieron quitarse la vida tras la invasión alemana figuraron viejos conocidos de los Goudstikker, como el bibliófilo Paul Daniel May y su mujer Rosine Mariane Fuld, que se suicidaron tras abandonar sus hijos y nietos el país. A la angustia y el desamparo por la pérdida del hijo, hubo que añadir el caos en la Galería Goudstikker. Muerto Jacques, muerto Alex Sternheim, el apoderado que Jacques designó para gestionar la empresa en su ausencia, y exiliada su nuera Dési, Emilie Goudstikker era la única accionista de la familia que permanecía en el país. Tenía 77 años y estaba en estado de shock.[18]

En pleno marasmo y con los nazis rondando el inmenso botín de los Goudstikker, el 3 de junio de 1940 dos altos empleados de la casa –Arius ten Broek y Jan Dik, el restaurador jefe– dieron un golpe de mano y tomaron el control de la sociedad. Convocaron a los accionistas, sin respetar los plazos marcados en los estatutos ni sumar la mayoría de acciones requerida para tomar decisiones relevantes, pues Dési y su hijo poseían más de la mitad –334 sobre 600– y ya estaban en Nueva York. En aquella

reunión, Jan Dik aseguró que, antes de partir, Jacques Goudstikker le encomendó *viva voce* el cuidado de la firma, y sobre esta potestad autoarrogada conminó a los presentes para que nombraran un nuevo director: Arius ten Broek. Dik no pudo presentar ninguna prueba que avalara el supuesto mandato de Jacques, pero tanto él como Broek insistieron en que la situación era crítica, que no había margen para demoras ni detalles legalistas. Los nazis controlaban el país y podían requisar la galería cuando quisieran. Todos los allí presentes, incluida una Emilie Goudstikker aturdida y al borde del colapso, ratificaron su propuesta.[19]

Dik y Broek no acudieron a la reunión de accionistas con las manos vacías. Antes, gracias a la mediación de Max Model, Alois Miedl se había ofrecido para adquirir la sociedad con un razonamiento muy simple. Quien gestionara la empresa tras la muerte de Jacques solo tenía dos opciones: vendérsela a él o esperar a que la requisaran los nazis. O una arianización de guante blanco u otra forzosa, a las bravas. Que comprara él, alegó, tenía sus ventajas. La primera, y obvia, es que pagaría, mientras que la incautación no reportaría ningún beneficio. Además, se comprometió a velar por los intereses de la familia: protegería a la madre de Jacques de cualquier amenaza y se aseguraría de que el dinero abonado por la adquisición se ingresara a nombre de Dési en una cuenta bancaria inembargable, incluso aunque residiera en un país en guerra con Alemania. Estaba en posición de garantizar estas obligaciones, insistió, porque gozaba de la protección de Hermann Goering.[20]

También puso sobre la mesa otro tipo de argumentos. Ofreció primas sustanciosas a todos los que contribuyeron a cerrar la operación. Jan Dik y Arius ten Broek recibirían cada uno 180.000 florines, más 30.000 para un fondo de pensiones; el hijo del primero, Jan Dik Jr., empleado de la casa, otros 25.000; Max Model, que necesitaba dinero para huir a Estados Unidos, 50.000 por su labor de mediación; otros altos cargos de la empresa, entre 3.000 y 5.000. Además, distribuyó a diestro y siniestro cajas de puros y paquetes de cigarrillos. Incluso el personal doméstico fue gratificado: los jardineros del castillo de Nyenrode recibieron cada uno mil florines. Antes

de que la teoría de juegos y el marketing pusieran de moda las estrategias *win-win*, Miedl ya parecía tener claro que si todos ganaban algo, él ganaría más. Por otra parte, era habitual que las comisiones y los regalos proliferaran en el mundo de los negocios bajo el nazismo; nunca eran dinero perdido, sino aceite que engrasaba la máquina de ganar dinero.[21]

Miedl dejó bien claro que, si no compraba él, los alemanes confiscarían la empresa. Se ofrecía como el mal menor, un argumento que, por otra parte, se asentaba sobre una base real. El 29 de mayo, pocos días antes de la reunión de accionistas, los nazis establecieron el Negociado Mühlmann, la unidad administrativa encargada de embargar sus bienes a los enemigos del Reich. Désі Goudstikker, quien poseía el mayor número de acciones, encajaba en este patrón de enemiga por su doble condición de judía y exiliada. Además, otros depredadores nazis acechaban la colección privada de arte más importante de los Países Bajos y no se iban a andar con remilgos: si aprehendían el negocio, adiós al dinero de la venta, a la protección a la familia y a las primas que ofrecía Miedl. Eran «circunstancias excepcionales que hacían necesario tomar una decisión», escribiría a Désі, ya instalada en Nueva York, el abogado de la familia, A. van der Bergh, notario de origen judío que también intentaba huir de los Países Bajos.[22]

La oferta podía parecer generosa, una mano tendida en un momento de apuro. Pero había otro elemento en juego. Goering no quería que la Galería Goudstikker fuese incautada. Si la oficina de Mühlmann requisaba la empresa, pasaría a ser un bien del Estado, Hitler tendría el derecho a elegir los mejores cuadros y le dejaría las migajas. Por el contrario, si un particular de raza aria, como Alois Miedl, adquiría la firma, Goering se la podría recomprar a su vez. Al tratarse de un acuerdo entre dos particulares, Hitler no podía intervenir y, sorteada su competencia, el resto de los contendientes en el mercado del arte no suponían un problema para Goering. Arthur Seyss-Inquart, el comisario del Reich para los Países Bajos, y Kajetan Mühlmann, su subordinado, trataron, sin éxito, de obstaculizar la compra y el posterior envío de los cuadros a Alemania. «Consulté con Seyss-Inquart qué podíamos hacer para impedir […] que camiones llenos

de pinturas de la colección Goudstikker fueran trasladados fuera de Holanda», contó Mühlmann a los aliados, ya en la posguerra. Seyss-Inquart intentó intervenir en el asunto y Goering le paró los pies en términos que no admitían réplica.[23]

ARIANIZACIÓN

La arianización de la Galería Goudstikker se llevó a cabo en dos fases. En la primera, el 1 de julio de 1940, Miedl compró la galería con todas sus propiedades por 2,55 millones de florines. En 1945, contó al teniente Rousseau que un tasador independiente había estimado su valor en 1,5 millones, pero que él no quiso aprovecharse de las circunstancias y pagó los 2,55 que pedía Broek. Aquella tasación independiente, en realidad, era la cantidad inicial que había ofrecido Goering, quien siempre regateaba cuanto podía. Miedl procuró obtener un precio mayor. Kajetan Mühlmann recordaba haber intervenido en una discusión entre Miedl y Erich Gritzbach, la mano derecha de Goering, en la que Miedl aseguró que era justo pagar cinco millones y Gritzbach se negó a pasar de 1,5. Quizás Miedl, como buen especulador, y por tanto experto en regateo, pidiera cinco para que Gritzbach subiera la oferta. En efecto, llegó a dos millones y el resto lo añadió él.[24]

En cualquier caso, era un coste muy inferior al real. La división financiera del ejército americano aseguró en 1945 que la cantidad abonada resultaba «verdaderamente baja», y un cálculo reciente estima que su valor real era, como poco, tres veces superior. Además, se acrecentaría en los años siguientes, pues la guerra trajo consigo un boom en el mercado artístico europeo: a la altura de 1943, en los Países Bajos, las pinturas de los viejos maestros –principal activo del fondo Goudstikker– habían multiplicado su precio por seis. Por otra parte, los alemanes, recién ocupado el país, devaluaron el florín, estableciendo un cambio forzoso de 1,33 florines por marco, una medida que abarataba todas las adquisiciones

realizadas con marcos en los Países Bajos. Otro premio más para los compradores.[25]

Una vez que Miedl poseyó la galería, un segundo contrato, firmado el 13 de julio de 1940, dividió el botín. Goering se llevó todas las pinturas, a las que Miedl añadió los Rubens que había comprado a Franz Koenigs, y que Hofer reclamó en junio para el mariscal del Reich. Por su parte, Miedl se quedó con los inmuebles: el céntrico edificio de Herengracht 458 en Ámsterdam, el castillo de Nyenrode, la casa de campo de Oostermeer, y los muebles y objetos decorativos valiosos que había en los edificios, y que no figuraban en el inventario de la compañía. En Herengracht, un edificio señorial en el centro de Ámsterdam, con escalera de mármol, muebles de época y paredes forradas en tela de raso, tendría su despacho, el mismo que había utilizado Jacques Goudstikker. También, y no era poca cosa, ganó el nombre de la firma, una marca con prestigio internacional, y su extensa cartera de clientes. Tiempo después, cuando Hofer valoró en detalle el stock de cuadros, decidió conservar solo los seiscientos que más le interesaban y revender a Miedl el resto por 1,7 millones de florines. Los aliados se volverían locos hasta desentrañar esta maraña de compras y recompras que un informe definía como «oscura» y otro aseguraba que era «tan entretenida como complicada».[26]

Alois Miedl cumplió las promesas hechas a los Goudstikker. El importe que le correspondía a Désí por la venta fue depositado en una cuenta inembargable a su nombre. La Oficina Central para la Emigración Judía, eufemismo que encubría al centro responsable de la deportación de los judíos neerlandeses a los campos de concentración, quiso detener en más de una ocasión a la madre de Jacques. Cada vez que lo intentó, Miedl recurrió a Goering para impedirlo y la mujer sobrevivió a la contienda. Pese a todo, Désí Goudstikker siempre sostuvo que la venta se había hecho bajo coacción, y en la posguerra reclamó la devolución de la empresa y de su patrimonio. En una entrevista al *Washington Evening Star,* en septiembre de 1945, se declaró «ansiosa por obtener el retorno de la colección». La agencia norteamericana que coordinó la política económica exterior durante la guerra –Foreign Economic Administration (FEA)– también consideró en

1945 que se trataba del «caso más flagrante de saqueo reportado en Holanda». Incluso Kajetan Mühlmann describió la transacción como un ejemplo claro de «arianización».[27]

LA EMPRESA MÁS FLORECIENTE

Ya propietario, Miedl liquidó la sociedad que había poseído hasta entonces la galería, y fundó otra en la que agrupaba los activos que ganó: Kunsthandel voorheen J. Goudstikker, Galería de arte de la antigua casa J. Goudstikker. Intentó rentabilizar aún más la operación vendiendo el castillo de Nyenrode por dos millones de florines a las Juventudes Hitlerianas, pero el acuerdo no cuajó. Nyenrode acabaría siendo el eje de su vida social en los Países Bajos. Por otra parte, daba igual que esta última jugada saliera mal, porque había conseguido lo que deseaba. El nombre de Goudstikker, el prestigio a él asociado y la cartera de clientes acumulada por la galería durante años constituían un capital envidiable, una sólida base sobre la cual ejercer como marchante durante un tiempo que se adivinaba feliz para el mercado del arte. Y, en efecto, la Galería de arte de la antigua casa J. Goudstikker sería la empresa de comercio artístico «más floreciente de toda Holanda durante la ocupación nazi».[28]

La transacción no solo reportó a Miedl beneficios materiales. Había hecho público y notorio que contaba con el respaldo de Goering. Se reveló como su principal interlocutor en los Países Bajos para todo lo relacionado con el mundo del arte, y ese gancho atraería a gentes interesadas en ganar el favor del mariscal del Reich, a clientes dispuestos a venderle obras de arte a través de su galería. También demostró al propio Goering que podía serle útil y eso garantizaba su protección y, sobre todo, la de su mujer, Dora Fleischer, en un momento crucial. Los Miedl no habían querido regresar a Alemania tras el acceso de los nazis al poder, por miedo a las políticas antisemitas, y ahora los nazis se habían establecido en los Países Bajos. Disponer de un padrino en el gobierno del Tercer Reich era más necesario que nunca.

El patrocinio de Goering también tenía un coste. «Como Goering no pagaba ni mucho menos con la diligencia de Hitler o Seyss-Inquart, Miedl pasó muchas dificultades porque los acreedores le apremiaban para el cobro de las letras», recordaría Kajetan Mühlmann. El propio Miedl reconoció que, «en algunas ocasiones, Goering no tenía mucha prisa por pagar». Por otra parte, en el complejo juego de rivalidades que regía la política nacionalsocialista, los enemigos del número dos del Reich eran también enemigos de Miedl, y quizás algún día el beneficio deviniera en daño y el banquero llegara a convertirse en víctima colateral de un ataque a su patrón. Pero nada había que temer por ese flanco mientras Goering conservara su poder intacto, y en el verano de 1940 este era bien sólido.[29]

En aquellos días primeros de la guerra, Alois Miedl disfrutaba de una situación privilegiada. No era un empleado de Goering. Aunque en términos del mercado del arte se le pudiera «considerar a efectos prácticos como un miembro de su staff», no estaba atado por sueldo, ni por contrato, ni formaba parte del complejo organigrama que de él dependía. Su vínculo era fuerte, pero también libre, y ello le confería una notable independencia como empresario. Podía sortear los rígidos cauces que regulaban la economía hiperintervenida del Tercer Reich gracias a la protección de su benefactor, a quien seguía asesorando como antes de la guerra en operaciones financieras de difícil encaje legal, aseguraba el ministro de Economía Walter Funk.[30]

En 1945, refugiado ya en España, Miedl trató de diluir el vigor de sus lazos con Goering, de reinventar su relación *a posteriori*, pues el estrecho nexo entre ambos era uno de los cargos que los aliados esgrimían contra él. Al teniente Theodore Rousseau le explicó, cuando le interrogó en Madrid, en 1945, que había comprado la Galería Goudstikker por iniciativa propia. Pero consumada la operación, Erich Gritzbach le hizo una oferta que no pudo rechazar. Miedl, resignado y a su pesar, «incapaz de pelear con un personaje tan poderoso», se vio forzado a ceder las pinturas a Goering. Más taxativo fue en su declaración a las autoridades españolas, en marzo de 1946, al sostener que «fue obligado por el mariscal Goering» a comprar la Galería Goudstikker. Nada más lejos de la realidad. Miedl había actuado en

favor de Goering, cuyo apoyo y protección eran necesarios. Pero también, como siempre, por su propia cuenta y beneficio.[31]

11

Que no quede ni el más mínimo rastro

> Estamos haciendo un esfuerzo para restituir las pinturas a sus legítimos propietarios, pero en una fortaleza de Fráncfort hemos encontrado varios contenedores con metales preciosos procedentes de los crematorios. ¿Cómo vamos a poder devolvérselos a sus dueños?
>
> Pregunta formulada por H. S. Leonard a Arthur Seyss-Inquart en un interrogatorio, el 31 de agosto de 1946, durante la preparación de los juicios de Núremberg.[1]

NO NECESITAMOS LEÑA

Durante el año que transcurrió entre las primaveras de 1940 y 1941, solo el Reino Unido intentó contener al Tercer Reich. Francia había sido derrotada, la Unión Soviética suscribió en 1939 el Pacto de no agresión con Alemania, y Estados Unidos permanecería neutral hasta el ataque japonés a Pearl Harbor, en diciembre de 1941. Así pues, Gran Bretaña estaba sola. Su superioridad en el mar resultaba evidente, pero Hermann Goering, preboste máximo de la aviación alemana, creyó que si dominaba en el aire podría invadir las islas sin apenas resistencia. En la primavera y el verano de 1940, los aviones de la Royal Air Force (RAF) y la *Luftwaffe* libraron una cruenta batalla en el cielo. Al tiempo, los alemanes intentaron destruir con sus bombarderos la infraestructura terrestre de la RAF: aeródromos, fábricas de aviones, estaciones de radar...

Sin embargo, los ataques selectivos no surtieron efecto y Goering, siguiendo las máximas del teórico militar italiano Giulio Dohuet, decidió atacar Londres y otras grandes ciudades desde el aire para desalentar a la población civil, hacer cundir el pánico en el país y forzar su rendición. De

septiembre de 1940 a mayo de 1941, murieron más de 40.000 personas, pero los británicos resistieron y de aquella campaña sacaron una lección que los franquistas ya habían comprobado en Madrid. Si los aviones no devastaban por completo los grandes núcleos urbanos, la agresión podía ocasionar un efecto contrario al deseado: desencadenar la rabia y la ira del enemigo, y elevar su moral resistente. Para quebrar por completo el ánimo de los civiles, la lluvia de fuego debía ser tan metódica, incesante e intensiva que las ciudades quedaran reducidas a escombros, convertidas en un erial, arrasadas como la palma de la mano. Los aliados lanzarían esta maldición sobre Alemania entre 1942 y el final de la guerra.[2]

Pero esto último ocurriría después. En la primavera de 1941, el Reino Unido resistió el asalto. No era una buena noticia para los nazis, pero tampoco representaba el peor de los problemas, pues los británicos seguían combatiendo solos. Habían contenido la ofensiva alemana, pero carecían de fuerza suficiente como para emprender un contraataque en el continente, y el frente europeo occidental permanecía estable. Aquello dio un margen a Hitler para dirigir su atención de nuevo hacia el este. El Pacto de no agresión con Stalin solo había sido una estrategia para ganar tiempo, una añagaza para avanzar hacia Polonia y arremeter contra Francia y sus aliados con la espalda bien cubierta. Colmados ambos objetivos, llegaba el momento de atacar a la Unión Soviética, cuna del bolchevismo, cuya destrucción fue un mito movilizador tan importante para los nazis como la derrota de la conspiración judía o la revancha frente a Francia.[3]

La expansión hacia el este en busca de un nuevo espacio vital, la conquista de una fuente inagotable de recursos y de un territorio para repoblar con alemanes, era a la vez una obsesión y un compromiso de Hitler. Ya en *Mein Kampf* había exigido la imperiosa «adquisición de una zona de territorio colonizable que aumente la extensión de la madre patria». También era un elemento tomado por los nazis del argumentario *völkisch*: el destino manifiesto de los alemanes desde que en la Edad Media comenzaran a fundar colonias en el mundo eslavo, del Báltico a los Balcanes, de la Rusia blanca al granero ucraniano. Los planes para una ofensiva relámpago fueron perfilados en el invierno de 1940. La Operación Barbarroja comenzó

el 22 de junio de 1941. En septiembre, el Tercer Reich se extendía hasta las puertas de Leningrado y avanzaba hacia Moscú en lo que el propio Hitler definió como «una guerra de aniquilación».[4]

En diciembre de 1941, los británicos ya no luchaban solos: los soviéticos y los norteamericanos se habían visto obligados por sendos ataques a combatir a su lado. A finales de aquel año, Anthony Eden, ministro de Asuntos Exteriores del Reino Unido, viajó a Moscú para reforzar los lazos diplomáticos con su nuevo aliado. El embajador soviético en Londres, Ivan Maiski, formó parte de la comitiva. Pocos días antes los rusos habían emprendido una contraofensiva, recuperado parte del territorio que circundaba la capital, y pudieron mostrar a los visitantes la hecatombe desatada por los alemanes. Fue un itinerario dantesco por un territorio en el que no quedaba en pie «ni una sola casa, ni un cobertizo o una cerca», recordaría Maiski, y la nieve aparecía trufada de cadáveres congelados en posturas insólitas. El cortejo llegó hasta el pueblo de Klin, a una hora de la capital, donde el compositor Piotr Ilich Chaikovski tuvo su residencia veraniega. La casa se mantenía en pie, pero dentro todo estaba patas arriba. «Una habitación del primer piso había sido utilizada como retrete», anotó Maiski, desolado; la planta baja sirvió como garaje; partituras destrozadas y libros a medio quemar cubrían el suelo; no quedaba un mueble ni un archivador entero.[5]

Tal pasión devastadora no constituyó un caso aislado. En su avance hacia el este, el ejército alemán destrozó, expolió y después quemó Yásnaia Poliana, la residencia donde vivió y murió Lev Tolstói. Su tumba fue profanada, cuanto había de posible interés para los centros de investigación alemanes acabó en Berlín, y el resto de los libros y documentos, junto con los muebles, fue pasto de las llamas: «No necesitamos leña. Vamos a quemar todo lo que esté asociado con el nombre de vuestro Tolstói», parece que dijo el oficial alemán Schwarz a los guardeses de la finca. Las casas-museo de Aleksandr Pushkin, Antón Chéjov y Nikolái Rimski-Kórsakov corrieron igual destino. En su ruta expoliadora por los archivos y bibliotecas rusos, el barón Eberhard von Künsberg, el héroe que había capturado en París el Tratado de Versalles, participó con su comando en esta

orgía: a él se le debe el saqueo en Poltava de la casa de Nikolái Gnedich, poeta que tradujo *La Ilíada* al ruso a comienzos del siglo XIX, cuya biblioteca fue remitida a Berlín.[6]

BESTIAS INFRAHUMANAS SIN DERECHO A LA MEMORIA

La destrucción de estos lugares de memoria, santuarios de la cultura rusa, no fue fruto de una sucesión casual de accidentes bélicos. «Europa no es una entidad geográfica, es una entidad racial», anunció Adolf Hitler en agosto de 1941, cuando ya gobernaba un vasto territorio que se extendía desde el Atlántico hasta las estepas rusas, y desde el Báltico hasta el Mediterráneo. A través de la guerra, los nacionalsocialistas intentaron imponer un orden jerárquico en aquel caótico conglomerado de razas entremezcladas en una cohabitación que, a sus ojos, resultaba tan repugnante como peligrosa. Con este fin, clasificaron a los europeos en grupos étnicos a los que asignaron –o negaron– un determinado lugar en el Nuevo Orden que intentaron construir en Europa a sangre y fuego. Un Nuevo Orden liderado por la raza aria.[7]

En la cosmovisión nacionalsocialista, los eslavos eran *untermenschen*, subhumanos que dentro de aquel Nuevo Orden debían limitarse a ejercer tareas serviles. Reinhard Heydrich, protector de Bohemia y Moravia, máxima autoridad del Reich en lo que hoy es la República Checa, afirmó que era preciso tratarlos como ilotas, esclavos, bestias de carga, «materia prima en bruto». Los nazis creían que la mayoría no estaban capacitados para apreciar los rasgos primordiales de una cultura superior: el arte, la música, la filosofía, la literatura... Y quienes de entre ellos pudieran comprender su valor resultaban peligrosos y habrían de ser aniquilados: una raza relegada a ejecutar labores subalternas no debía tener referentes políticos o culturales a los que seguir o admirar.[8]

El 2 de marzo de 1940, seis meses después de invadir Polonia, Hitler ordenó descabezar a la *intelligentsia* polaca, eliminar a sus «líderes espirituales»: intelectuales, artistas, profesionales liberales, oficiales del

ejército, grandes comerciantes o empresarios, terratenientes, aristócratas, altos funcionarios, sacerdotes, líderes sindicales, políticos... Solo en los primeros meses de la guerra fueron ejecutados más de tres mil. Stalin dispuso unas directrices similares en la parte de Polonia que controlaba tras el reparto de septiembre de 1939.[9]

En su marcha hacia el este, el Tercer Reich clausuró iglesias y catedrales; periódicos y editoriales; escuelas, seminarios y universidades, y diezmó a sus cuadros directivos. Encerró, por ejemplo, a los profesores de la Universidad de Cracovia en el campo de concentración alemán de Sachsenhausen, donde muchos fallecieron. Cerró, saqueó y/o destruyó bibliotecas, archivos y museos. Prohibió que sonara la música de compositores eslavos. Quemó en grandes piras los libros de autores eslavos. Dinamitó aquellos edificios que expresaran una tradición eslava, pues la arquitectura autóctona es también un signo de identidad. Demolió cementerios y mausoleos. Derribó monumentos, placas conmemorativas y estatuas de héroes o artistas. Quiso borrar cuantas huellas pudo de las historias y los patrimonios nacionales, ya fueran grandes o pequeñas. Todos los ejemplares de una revista arqueológica fueron destruidos porque uno solo de sus artículos sostenía que los eslavos habitaban desde la prehistoria en Polonia, un territorio que habría de ser germanizado. Varsovia no debía reconstruirse, comentó Hitler a Albert Speer, «a fin de privar al pueblo polaco de su centro político y cultural».[10]

Los nazis redujeron los sistemas educativos en el este a la mínima expresión, preservando solo una formación profesional muy básica. «Aparte de este tipo de escuela, no habrá ningún otro», aseguró en mayo de 1940 Heinrich Himmler, quien anunció que los eslavos ni siquiera aprenderían a leer en el Nuevo Orden. «No necesitan universidades, ni escuelas de secundaria: las tierras polacas quedarán convertidas en un erial en materia intelectual», afirmó a su vez Hans Frank, gobernador general de Polonia. La destrucción de la casa de Chaikovski –o de otros grandes artistas o escritores rusos– debe entenderse en este contexto de genocidio cultural. Cualquier rasgo identitario que permitiera a los pueblos eslavos tener consciencia de sí mismos, y alentara la subversión contra una jerarquía

racial que les relegaba a la condición de bestias infrahumanas, debía ser eliminado de raíz. La marcha alemana hacia el este implicó mucho más que la conquista de un territorio. En el marco de una guerra total, también persiguió la erradicación del patrimonio cultural de los grupos étnicos calificados como enemigos o subordinados que el ejército alemán hallara en su camino, ya fueran eslavos, judíos o gitanos.[11]

El expolio del patrimonio artístico y cultural eslavo se ajustó a este patrón. Salvo alguna excepción aislada, el Tercer Reich respetó los museos públicos y las propiedades de las confesiones religiosas en los territorios ocupados de Europa Occidental. En el ámbito privado, confiscó aquellos bienes que conformaban el patrimonio cultural perteneciente a los judíos y a los sinti y los roma –los gitanos centroeuropeos–, pero en líneas generales respetó las colecciones particulares del resto de los ciudadanos e instituciones privadas, salvo que hubieran sido catalogados como enemigos del Reich, en cuyo caso la incautación no se asentó sobre motivos étnicos, sino políticos.[12]

Por el contrario, en Europa del Este, los nazis se apropiaron de cuantas obras de arte y objetos culturales quisieron, ya estuvieran emplazados en colecciones estatales, privadas o fueran patrimonio de las distintas confesiones eclesiásticas. El gobernador general de Polonia, Hans Frank, dispuso en enero de 1940 la requisa de cualquier bien, estatal o privado, necesario para satisfacer «el bienestar público», resolución que comprendía las obras de arte. Los antiguos estados eslavos habían desaparecido del territorio ocupado; su población estaba siendo sojuzgada y privada de derechos ciudadanos, y sus culturas exterminadas. No había que respetar leyes o normas ni rendir cuentas ante institución alguna, ni encubrir el saqueo con documentos que le otorgaran una apariencia de legalidad. Los grandes coleccionistas del Reich pudieron tomar lo que quisieron, allí donde estuviera, sin tener que explicar nada a nadie.[13]

El Tercer Reich nunca pretendió acabar con los eslavos, pero sí con su cultura. En el caso de los judíos, o de los sinti y los roma, genocidio cultural y exterminio físico estaban imbricados. El expolio de las obras de arte, o de los otros bienes que constituían su patrimonio cultural, solo puede entenderse como parte de una política dirigida hacia su aniquilación.

Mediados los años treinta, los nazis ya habían decidido que no podían convivir con los judíos y que, por tanto, era necesario expulsarlos del territorio en el que vivían. Antes de que comenzara la guerra, las normas de segregación racial que acompañaron y desarrollaron a partir de 1935 a las leyes de Núremberg fueron desplazándoles de la esfera pública y de las instituciones. Aún seguían habitando en las mismas ciudades, pero día tras día, semana tras semana, aumentó el número de disposiciones destinadas a evitar que coexistieran en el mismo espacio físico que el resto de los alemanes: que compraran en las mismas tiendas, que ocuparan los mismos lugares de ocio, que se acostaran en la misma cama, que compartieran los mismos transportes públicos, que ejercieran los mismos trabajos, que estudiaran en las mismas escuelas, que tuvieran los mismos horarios, que utilizaran las mismas carreteras, que se cruzaran por la misma acera...[14]

La campaña que a partir de 1937 retiró de los museos alemanes el arte de vanguardia, considerado como degenerado, formó parte de esta política de extrañamiento, de extirpación, pues el canon artístico que acabó imponiéndose en el Tercer Reich consideraba que las vanguardias constituían el paradigma de la expresión artística judía. Al comenzar la guerra, los nazis aún barajaban la posibilidad de una deportación en masa, ya fuera hacia algún destino en otro continente –durante un tiempo especularon con un traslado a la isla de Madagascar–, ya hacia algún tipo de reserva en Europa Oriental. La decisión de exterminar a toda la población judía de la Europa Continental cobró cuerpo tras la invasión de la Unión Soviética, en junio de 1941, y comenzó a hacerse efectiva en el otoño de aquel mismo año.

El proceso que se extiende desde las primeras normas segregacionistas hasta el exterminio fue acompañado de una larga y compleja serie de medidas dirigidas a privarles de todas sus propiedades, con el pragmático fin de transferirlas a ciudadanos e instituciones alemanas, pero también de borrar su memoria, exterminar su cultura, erradicar cualquier resto de su presencia en Europa. Pillaje sistemático y exhaustivo que apenas ha llamado la atención de los historiadores hasta los años noventa del siglo XX, si bien hoy en día es considerado como algo consustancial al Holocausto y a la propia esencia del Tercer Reich, según ha observado Saul Friedländer. No es un problema menor ni una cuestión que pueda reducirse de modo simplista a pérdidas materiales: «antes que un asunto económico, el expolio fue parte de una persecución cuyo fin era el exterminio», pues solo se priva de todo su patrimonio a quien ya no se pretende reintegrar jamás a la sociedad. «Los burócratas dieron por sentado que los judíos no regresarían y procedieron sobre ese supuesto para encargarse del legado que habían dejado atrás», ha escrito al respecto Raul Hilberg.[15]

El pillaje comenzó mientras los judíos aún residían en sus hogares. Primero fueron privados de sus activos más valiosos como empresas, cuentas bancarias, acciones y bonos del Estado, obras de arte o viviendas, en el marco de la política de arianización, que otorgó una falaz cobertura legal al trasvase forzado de sus propiedades. Las arianizaciones empezaron en Alemania durante la segunda mitad de los años treinta y se extendieron por los territorios que fue conquistando el Reich hacia el Atlántico. En Europa Oriental, sin embargo, los nazis no consideraron necesario encubrir el saqueo de bienes judíos con una pátina legal: no estimaban que allí debieran rendir cuentas ante nadie.

Tras la primera oleada de arianizaciones, las casas que los judíos dejaron tras de sí al partir hacia el exilio, ser asesinados o deportados a los campos de concentración fueron saqueadas, cedidas a otros ocupantes, y su contenido retirado y redistribuido. Vacías, aquellas residencias eran testigos incómodos del destino de sus viejos dueños o inquilinos. En el marco de la *Möbel Aktion*, la Campaña de los Muebles, el contenido de 29.000 viviendas en Francia, Bélgica y Holanda fue inventariado, trasladado y

distribuido entre los ciudadanos alemanes para resarcirles por aquellos objetos que habían perdido bajo los bombardeos aliados. La Campaña de los Muebles, gestionada por el Grupo de Operaciones de Alfred Rosenberg (ERR), abarcó todos aquellos objetos que pueden hallarse en una vivienda común y configuran nuestra vida cotidiana: muebles, ajuares de dormitorio y baño, juguetes, libros, ropa, vajillas y cristalerías, escaleras, relojes, utensilios de cocina, latas de conserva, botellas de vino o de licor, material de escritorio... incluso las bombillas.[16]

El volumen de bienes trasvasados fue ingente y dio lugar a imágenes absurdas o dantescas por desproporcionadas. Entre 1942 y 1944, por ejemplo, la ERR envió desde París hacia Alemania decenas de vagones de tren cargados de pianos. Pero los pianos o las pinturas solo eran la parte más glamurosa de un saqueo que abarcaba cualquier objeto, no importa cuán ínfimo fuera o cual fuese su estado. Sastres judíos, por ejemplo, remendaban la ropa vieja antes de remitirla a Alemania. El escritor checo de origen judío Jirí Weil, que sobrevivió al Holocausto escondido en Praga, retrató con toda crudeza tal compulsión acumulativa en su novela libremente autobiográfica, *Vida con estrella*:

> Son insaciables, lo quieren todo: casas, negocios, muebles, anillos, automóviles, juguetes [...] No se recatan en rapiñar y asesinar por cosas [...] Quieren instituir gigantescos almacenes (la comunidad ya está vaciando las sinagogas) en los que depositarlo todo. Quieren contemplar los objetos, manosear las telas, hundir las manos en el oro, olisquear el jabón del baño y escuchar el susurro de la seda. Muchos morirían a causa de su amor por las cosas.[17]

No solo robaron los nazis alemanes. Las requisas también acompañaron al exterminio en los territorios ocupados, o en los regímenes títeres asociados, como la Hungría gobernada desde el otoño de 1944 por la Cruz Flechada: «La policía hizo irrupción en todas las casas de la ciudad; un judío no tenía derecho a poseer oro, joyas, objetos de valor; todo debía ser entregado a las autoridades bajo pena de muerte», describe Elie Wiesel en sus memorias, al recordar la deportación de su familia desde Transilvania a Auschwitz. Y mientras partía, una imagen quedó grabada en su retina: «detrás de los postigos, nuestros amigos de ayer esperaban, sin duda, el

momento de poder saquear nuestras casas». No era un caso excepcional. La población civil participó con frecuencia en los pillajes.[18]

La última etapa del saqueo tuvo lugar en los campos de exterminio. Cada objeto que los judíos llevaron consigo fue clasificado, almacenado, empaquetado y trasladado a Alemania: ropa, calzado, gafas, relojes, maletas, joyas y bisutería, dientes de oro... todo era propiedad del Reich, como hacían saber los guardias a los deportados cuando se despojaban de sus vestidos. En Auschwitz, en abril de 1942, un prisionero fue golpeado mientras desnudaba el cadáver de una mujer judía porque, con los nervios, hizo una carrera en las medias: «Qué crees que estás haciendo –le gritaron–. ¡Ten cuidado y date prisa! ¡Estas cosas son para usarlas de nuevo!». «El repertorio de andrajos es muy alto, lo cual, naturalmente, disminuye la suma de material vestimentario recuperable», se lamentó un burócrata en el informe adjunto a un envío de trajes, ropa interior y vestidos procedente de Auschwitz. El mal no solo era banal, como observó Hannah Arendt durante el juicio a Adolf Eichmann. También era cutre: la raza superior reutilizó las bragas y las medias, las camisetas y los calzoncillos, las palanganas y los orinales de aquellos individuos a los que exterminaba.[19]

El expolio de las obras de arte y otros bienes culturales a los judíos debe entenderse en este contexto de pillaje sistemático de todas sus pertenencias, de exterminio y erradicación de su memoria. Los bienes inmuebles que habían tenido un uso religioso, como sinagogas o cementerios, fueron destruidos y el suelo que ocupaban, con frecuencia, vendido o reutilizado. En muchos lugares, las lápidas funerarias se usaron, por ejemplo, para empedrar caminos, como ocurrió en Kalisz, Polonia:

> Se quitaron del cementerio las *macevas*, las lápidas judías, se las cortó en cuadrados y se las puso con el dorso hacia arriba, de modo que no se veían las letras hebreas cuando uno pisaba las piedras. Era un sistema de aniquilación, múltiplemente seguro. Lo supiera, o no, cualquiera que caminara por las calles pisoteaba las lápidas».[20]

Respecto a los bienes culturales muebles, los nazis no solo vaciaron las casas y confiscaron las valiosas pinacotecas de los magnates cosmopolitas

de París o Viena, de las grandes familias judías, como los Rothschild, Rosenberg, Seligmann o Kahn, dueñas de magníficas obras maestras que podían sumar a sus colecciones o vender a buen precio. No hicieron distingos de clase ni de fortuna. Rapiñaron también todo artefacto cultural que hallaron en las viviendas judías de clase media o baja, de comerciantes, obreros o funcionarios. Daba igual que los objetos decorativos que adornaban las viviendas de los «judíos pobres» fueran «mediocres y feos», como observó Robert Scholz, experto en arte de la ERR y uno de los responsables de la Campaña de los Muebles. Los nazis se llevaron de sus casas las figurillas de cerámica o porcelana, los espejos y los ceniceros, los marcos de las fotos y los candelabros, las joyas y la bisutería, los utensilios de culto, los instrumentos musicales…[21]

Durante la Campaña de los Muebles aparecieron algunos cuadros de calidad, pintados por viejos maestros o artistas modernos. Pero la mayoría eran obras de valor exiguo: retratos de antepasados, trabajos de taller, copias de grandes clásicos, paisajes o escenas religiosas heredadas generación tras generación, de baja factura y escaso valor. Fueron vendidas a precios irrisorios o cedidas a los afectados por los bombardeos en Alemania para que decorasen sus nuevas viviendas. Los grandes coleccionistas nazis jamás hubieran incorporado estos cuadros a su patrimonio, pero consideraban necesario arrebatárselos a sus propietarios por el mero hecho de ser judíos, por mucho que resultaran, juzgaba Scholz, «de un gusto lamentable».[22]

EL MISMO TRATAMIENTO QUE A LOS JUDÍOS

«Los nazis consideraron a los gitanos como una raza inferior y, en términos generales, les sometieron al mismo tratamiento que aplicaron a los judíos», explicaba en diciembre de 1944 una guía sobre la Alemania nazi elaborada por el gobierno norteamericano. El Tercer Reich también trató de exterminar a los roma y a los sinti. No es fácil determinar cuántos fueron asesinados: las cifras estimadas oscilan entre los 200.000 y los 500.000.

Sabemos que, al igual que ocurrió con los judíos, sus bienes eran retenidos una vez deportados a los campos, pero pocas cosas concretas conocemos sobre los métodos de aprehensión o el destino de sus propiedades, a pesar de que el expolio también fue consustancial al *Porrajmos*, el genocidio sinti y roma. Ignorancia que revela el menor interés académico que ha despertado con relación a la *Shoah*.[23]

Al igual que ocurrió con los judíos, sus pertenencias, desde las más valiosas hasta las más insignificantes, fueron vendidas o reubicadas. Los oficiales locales de la Gestapo gestionaron la redistribución de sus bienes. En marzo de 1943, por ejemplo, las propiedades de Tomás Daniel, vecino de la localidad de Luhacovice, en la actual República Checa, fueron vendidas en subasta pública. La relación de objetos incluía:

> Ocho colmenas con sus respectivas colonias de abejas, una cabra, un conejo, doscientos kilogramos de patatas, un barril de chucrut, un yunque, una carretilla de madera sin ruedas, y varias herramientas agrícolas.[24]

Cualquier objeto, hasta una carretilla desguazada, era reubicable o podía ofrecer algún beneficio. También debieron ser reciclados los escasos bienes que llevaron consigo a los campos de exterminio: los informes sobre ropa reutilizada de Auschwitz, por ejemplo, no hacen distingos sobre la procedencia de sus antiguos propietarios. Jud Nirenberg sostiene que, en algunos casos, los nazis emplearon con ellos los formularios ya diseñados para apropiarse de las propiedades judías, tachando la palabra «judío» y escribiendo «gitano» en su lugar. De ser así, es probable que las requisas a unos y a otros se solaparan en más de una ocasión.[25]

Entre las posesiones que les fueron usurpadas debieron figurar objetos artísticos o bienes culturales de diverso tipo, pero –de nuevo– este asunto apenas ha llamado la atención de los historiadores. Abundaban entre ellos los músicos, por ejemplo, y contaban con afamados lutieres. Sin embargo, en el estudio más exhaustivo sobre la *Sonderstab Musik*, la rama de la ERR especializada en instrumentos musicales, no aparece la más mínima referencia. La ausencia de investigaciones impide que sepamos cuál fue el

destino de aquellos instrumentos musicales –o de otros bienes culturales–, pero los nazis rara vez destruían objetos de valor que pudieran ser vendidos o reubicados en un destino útil.[26]

OTROS ENEMIGOS...

Más allá de los criterios raciales, el Tercer Reich también confiscó el patrimonio cultural de algunos individuos, grupos o instituciones tipificados como enemigos. El ERR asumió esta tarea. Como ideólogo del Partido Nacionalsocialista, Rosenberg fundó en 1939 la Hohe Schule der NSDAP, un instituto universitario destinado a formar a los cuadros dirigentes del Partido Nacionalsocialista. Con el fin de mejorar la preparación de la élite nazi, también fundó el ERR, que dependía de él y cuya competencia original consistió en recopilar bibliotecas, fuentes documentales o bienes muebles culturales de cualquier grupo étnico, institución, formación política o individuo que pudiera ser considerado como enemigo del Reich. Todo este acervo iba destinado a la Hohe Schule, con el fin de que los estudiantes nacionalsocialistas comprendieran a sus adversarios.[27]

Aunque el ERR nació con una misión pedagógica, conforme avanzó la guerra acabó por decomisar todo tipo de bienes, derivando en un organismo ejecutor del expolio. Una de sus especialidades iniciales, por ejemplo, fue la captura de objetos de culto judaicos, para conocer mejor la religión del enemigo. Pero en Francia acabó dirigiendo la incautación de las colecciones de arte judías, y en todo el territorio del Reich organizó la Campaña de los Muebles. No obstante, nunca renunció a su perspectiva académica originaria. Allá donde pudo, saqueó documentación sobre el mundo eslavo y sobre el bolchevismo. También archivos y bibliotecas de las logias masónicas «a lo largo de toda Europa», y de partidos obreros y sindicatos, o de organizaciones dedicadas a estudiar el movimiento obrero u otras organizaciones sociales.[28]

De Ámsterdam, por ejemplo, se llevó la documentación del Instituto Internacional de Historia Social y la del Archivo Internacional del

Movimiento de las Mujeres. En Francia, requisó los archivos de asociaciones políticas, como la Liga de Derechos del Hombre, o de líderes de la izquierda, como Léon Blum. De Bélgica tomó parte de los archivos y bibliotecas de las casas del pueblo socialistas, así como los libros y la documentación privada del líder obrero Émile Vandervelde[29].

12

El arianizador amable

Este hijo de un lechero, trapacero y carente de escrúpulos, se rio, frunció el ceño, se emborrachó, cotilleó, se pavoneó, anduvo de puntillas, mintió, confesó, halagó y traicionó a su aire a lo largo de toda la Guerra Mundial.

Nota sin fecha de los servicios secretos
aliados sobre Alois Miedl, elaborada probablemente
a partir de un informante alemán.[1]

DE ESPECULADORES A VÍCTIMAS

Los hermanos Daniel y Marcel Wolf, neerlandeses de origen judío miembros de una extensa familia dispersa por el mundo, vivían los negocios como una aventura. Capitalistas de riesgo, especuladores prestos a invertir en cualquier asunto que fuera rentable, sabían montar o desmontar un tinglado empresarial en un tiempo récord. No se diferenciaban mucho en esto de Alois Miedl, a quien frecuentaban en Ámsterdam y con quien compartieron alguna operación. Mediados los años treinta, por ejemplo, Marcel fue durante un tiempo su socio en las minas de Indonesia. Del mismo círculo e igual perfil empresarial era Hans Tietje, delegado en los Países Bajos de un holding alemán del acero. Daniel Wolf, su hermano Marcel y Hans Tietje coleccionaban obras de arte, en parte por placer, en parte porque era una inversión rentable y segura. Daniel poseía una selecta pinacoteca en su finca de Groot Haesebroek, en Wassenaar, localidad próxima a La Haya, donde vivía con su esposa, Renée Louise Gokkes, y sus dos hijas. En una ocasión, Daniel Wolf prestó a Tietje una cantidad de

dinero y, como garantía, Tietje le dejó en depósito varios cuadros, entre ellos una *Madonna con el niño* de Lucas Cranach.[2]

Los Wolf debían parte de su fortuna a la especulación, al contrabando y a las operaciones fraudulentas. Un funcionario neerlandés en el exilio explicó a los norteamericanos que poseían un carácter fuerte e independiente, aunque tanto por sus negocios como por sus amistades se les consideraba «carentes de escrúpulos» y proclives a las «transacciones deshonestas», algunas de las cuales generaron un notable escándalo público. Recordaba que, en una ocasión, obtuvieron un sustancioso contrato para proveer con uniformes de lana al ejército polaco. La calidad del producto distó de ser buena: con la lluvia, la ropa encogía y acogotaba a los soldados. Pese a todo, no parece que a los Wolf les preocupara su mala reputación. El selecto Club de Golf de La Haya les prohibió la entrada como socios porque eran «indeseables e impopulares», alegó el funcionario, aunque quién sabe si aquel veto tendría que ver también con el hecho de que fueran nuevos ricos, advenedizos y judíos. A Daniel no le arredró el rechazo. Más bien al contrario, pues construyó en su finca «uno de los más hermosos y lujosos campos de golf de toda Europa».[3]

Durante la Guerra Civil española, el gobierno republicano pudo constatar que eran unos empresarios marrulleros. En el contexto de la política de apaciguamiento que en 1938 entregaría Austria y los Sudetes al Tercer Reich, veintisiete países europeos firmaron en agosto de 1936 el Pacto de No Intervención, por el cual se comprometieron a no internacionalizar la Guerra Civil y, en consecuencia, a no suministrar armamento a ninguno de los dos bandos. Alemania, Italia y Portugal se saltaron el acuerdo que habían suscrito y facilitaron todo tipo de apoyo militar a los franquistas. Por el contrario, Francia y Gran Bretaña aplicaron el pacto a rajatabla, limitando la capacidad defensiva de la República, que solo recibió armas con regularidad de la Unión Soviética y Polonia. Los suministros polacos eran viejos, escasos, estaban en mal estado y su precio superaba con mucho su valor real; con frecuencia consistían en armatostes que a duras penas habían sobrevivido a la Gran Guerra o en deshechos de

fábrica con taras, y no era raro que las remesas de fusiles no coincidieran con el calibre de las balas.[4]

La responsabilidad última por la calidad del material de guerra correspondía al gobierno polaco, pero fueron los Wolf quienes ganaron una fortuna transportándolo a España. Un dineral que les permitió vivir a todo trapo y sostener las fincas, la colección de arte o el campo de golf. Giulio Cerreti, militante antifascista italiano, recordaría más tarde que en aquellos días Daniel, «alto, atlético, calvo como una pera», pasaba las noches en París, de burdel en burdel, de *night club* en *night club*, y de día cerraba los negocios desde la cama de su suite en el hotel Ritz. Las remesas de armas hacia España se gestionaban a través de un banco que Marcel compró en Varsovia –el Polski Bank Komercyjny– y las transportaba una de las varias sociedades navieras que poseían los hermanos en diversos puertos de Europa. Los Wolf estaban siempre dispuestos a invertir su dinero en cualquier negocio que pareciera rentable, y en 1938 Marcel compró a través de este banco polaco la empresa Cinetone, principal productora cinematográfica neerlandesa.[5]

La vida regalada de Daniel Wolf acabó con la invasión de los Países Bajos. Le sorprendió en París. Desde allí escapó a Inglaterra y después a Estados Unidos. Apenas una semana tras la rendición, Walter Andreas Hofer, director de la colección de pintura de Goering, recorrió las tierras neerlandesas a la caza de obras de arte. Durante aquel viaje, Miedl le mostró la colección de pintura de Franz Koenigs, cuya adquisición estaba negociando. También cerró entonces con Hofer otros tratos, y uno de ellos afectó a Daniel Wolf. Entre los artistas favoritos de Goering figuraba el pintor renacentista alemán Lucas Cranach. Es probable que Hofer supiera que Hans Tietje poseía una de sus pinturas más cotizadas: la *Madonna con el niño*. Y si no lo sabía, seguro que Miedl le informó.[6]

Sin embargo, había un problema: el cuadro de Cranach estaba bloqueado como garantía del dinero que Daniel Wolf había prestado a Tietje. Puesto que Daniel ya no estaba en el país, y no era previsible que volviera, Tietje aprovechó la oportunidad: recuperó la pintura sin devolver el préstamo y se la vendió a Hofer, de modo que obtuvo un doble provecho.

Miedl ejerció como intermediario y recibió su comisión por la venta. Poco importaba que Wolf y Miedl fueran amigos de Tietje: un negocio era un negocio. Tras la guerra, el gobierno neerlandés recuperó el cuadro, que pasó a engrosar las colecciones estatales. Las hijas de Daniel Wolf reclamarían la pintura en 2007, invocando que Tietje nunca devolvió el dinero prestado y que, por tanto, su padre era el legítimo propietario. El Estado rechazó la demanda, alegando que quien constaba como dueño era Tietje y que, respecto al préstamo, no le competía resolver sobre acuerdos entre particulares.[7]

Al tiempo, Tietje trataba de conseguir un visado para la mujer de Daniel, Renée Louise Gokkes, que intentaba dejar el país. El visado costó una pintura de Jan Steen que acabó en la colección de Heinrich Himmler. Tietje cobraría su comisión. Poco después, el ejército ocupó la finca que el matrimonio poseía en Wassenaar, convertida durante la guerra en cuartel del general Friedrich Christiansen, comandante en jefe de las fuerzas alemanas de ocupación. Aquella sería la residencia ocasional de Goering cuando pernoctase en los Países Bajos. El campo de golf se transformó en un aeródromo, y los objetos de valor que permanecían en la casa –desde las pinturas hasta las alfombras persas– fueron empaquetados y enviados a Alemania.[8]

A Marcel Wolf la invasión le atrapó en los Países Bajos. Hofer también expresó un vivo interés por algunos cuadros de su colección, y Marcel se sintió obligado a venderle dos tablas de la escuela neerlandesa del siglo XVII y un cuadro de Van Gogh que reproducía un jarrón con flores. De nuevo, la mediación corrió a cargo de Miedl, que ganó su correspondiente comisión. Marcel también estaba intentando huir y tuvo que deshacerse a toda prisa de las empresas familiares para obtener liquidez. Miedl se ofreció a comprar el banco polaco de la familia, junto con los estudios Cinetone, por 100.000 florines. Agobiado por la premura, y temeroso de que los alemanes pudieran requisar las empresas, Marcel aceptó la oferta. Una vez consumada la transacción, escapó a Estados Unidos. Miedl, que pagó 10.000 florines a Wolf por la productora Cinetone, en 1942 se la revendió a la UFA, la multinacional de cine alemán controlada por Joseph Goebbels, por 238.000,

más del doble de lo que había soltado por la productora y el banco: todo un negocio.[9]

Daniel Wolf nunca recobró sus bienes: falleció en Nueva York en 1943. Tras la guerra, Marcel trataría de recuperar la productora cinematográfica, pero no lo consiguió. Sí vio reconocido su derecho a la propiedad de los cuadros que vendió a Hofer, algunos de los cuales fueron localizados en Alemania y entregados por los aliados al gobierno neerlandés. En la inmediata posguerra, Marcel declaró que se había deshecho de las pinturas en 1940 forzado por las circunstancias. Que siendo judío no podía saber qué destino le esperaba si se resistía a vender. El gobierno aceptó su argumento.[10]

Los hermanos Wolf, empresarios dispuestos a obtener el máximo beneficio de cualquier negocio, cayera quien cayera, especuladores carentes de escrúpulos, se vieron obligados a abandonar los Países Bajos tras la invasión nazi. En pocos días malvendieron buena parte de sus bienes y, de no haber conseguido huir, hubieran podido figurar entre los 100.000 judíos neerlandeses que perdieron la vida. Cierto es que lo tuvieron más fácil que otros porque la supervivencia en estos años dependía con frecuencia del nivel de renta. Quienes gozaban de una mejor posición económica y poseían más contactos internacionales para lograr avales en algún país de destino, en un momento en el que la mayoría de los estados eran muy selectivos con la emigración judía, tenían más fácil la huida. Hans Tietje, como cónsul de la República Dominicana, lo sabía muy bien, pues había recomendado en 1938 al gobierno de Rafael Leónidas Trujillo que tuviera cuidado con los judíos que aceptaba:

> Puedo asegurarle que entre los llamados «judíos refugiados» hay muchas personas merecedoras de mejor fortuna por su laboriosidad, honorabilidad y solvencia, aunque reconozco que entre ellos hay un elevado porcentaje de individuos de malos antecedentes, cuya entrada al país es necesario impedir con todos los medios al alcance del gobierno.[11]

En cualquier caso, y con independencia de cuál fuera su pasado, desde el momento en que se vieron forzados a partir hacia el exilio, por mucho

que gracias a sus recursos fuera un exilio dorado, los Wolf pasaron a engrosar la lista de víctimas del nazismo. Su historia demuestra que la condición de víctima no tiene por qué estar asociada a la bondad ni a la inocencia.

Al acabar la guerra, Miedl alegó que había acudido generosamente en su auxilio para lograr que pudieran huir. Y como todo en él, tal generosidad resultaba ambigua. Algo había de cierto en su alegato, pues al comprar sus pinturas y sus empresas les allanaba el camino para escapar. Nada tenía de extraño que ayudara a un colega en apuros y, si al hacerlo obtenía un beneficio, todos ganaban. El problema es que esta facilidad para combinar socorro y provecho se convirtió en un patrón de conducta, pues repitió incontables veces la misma operación: ofrecerse como benefactor a los judíos que intentaban sobrevivir a la invasión y adquirir a precio de saldo sus obras de arte, sus negocios, sus propiedades o sus valores mobiliarios. A veces compró a quienes acudían a él porque querían huir y necesitaban liquidez; otras, argumentó que, si no compraba él, requisarían los nazis; en alguna ocasión, la amable oferta de ayuda se deslizó de un modo sutil hacia la amenaza...

Muchos de aquellos ciudadanos a los que Miedl les propuso comprar sus bienes debieron sentir un miedo similar al que relató Marcel Wolf. Siendo judíos… ¿qué les podía ocurrir si se negaban a vender a los nazis? Sin carnet nacionalsocialista, casado con una alemana de origen judío, Miedl trataba de hacerse ver –y quizás se engañara y así se viera a sí mismo– como alguien independiente, ajeno a los invasores, cuando en realidad era uno de ellos. Los dirigentes nacionalsocialistas fueron conscientes en todo momento de su estrategia. «Me causó muchos problemas», se lamentó ante los aliados Arthur Seyss-Inquart, comisario del Reich para los Países Bajos, «porque trataba de coger cualquier cosa que estuviera a su alcance». Más claro y contundente fue Kajetan Mülhmann:

> Como buen hombre de negocios, aprovechó en beneficio propio el pánico generado por la entrada de los alemanes, comprando sin miramientos negocios de arte o colecciones privadas

> […] Miedl persuadía a los judíos que poseían obras de arte para que se las vendieran, antes de que se las confiscaran los alemanes.[12]

Cuando en 1945 declaró en Madrid ante el teniente Theodore Rousseau, Miedl negó este tipo de acusaciones. Él no iba buscando judíos en apuros para comprar sus bienes. Al contrario: «mucha gente acudía a él e insistía en venderle pinturas, incluso a pesar de que él aconsejaba que sería mejor esperar hasta más tarde». Si después de todo seguían queriendo vender, no podía hacer nada y, por supuesto, al final «decidía comprar antes de ver cómo una buena pieza iba a parar a un marchante de la competencia». A la competencia, ni agua.[13]

PATRÓN DE CAZA

La compra de la Galería Goudstikker o de los cuadros y las sociedades de los hermanos Wolf figuraron entre las adquisiciones más destacadas que realizó Alois Miedl entre la comunidad judía. Sin embargo, no todos los bienes que compró por entonces han podido ser identificados. Las empresas sí, porque su tamaño las hace más visibles, pero resulta imposible detectar propiedades menores, como los valores financieros o las joyas, y es seguro que muchos judíos en situación extrema se vieron obligados a deshacerse de este tipo de activos. Cuando llegó a España al final de la guerra, Miedl declaró a las autoridades que llevaba consigo cuatro millones de pesetas en acciones y títulos de deuda, y quizás una parte de ese capital procediera de la comunidad judía: el teniente Theodore Rousseau, quien le interrogó en España en 1945, tenía serias dudas sobre su origen. Respecto a las obras de arte, el Comité de Restituciones, creado en el año 2001 por el gobierno neerlandés para devolver los bienes artísticos requisados por los nazis que aún permanecían en manos del Estado, ha dictaminado en varias resoluciones que, desde el comienzo de la ocupación nazi, Alois Miedl ejerció una intensa «presión sobre los coleccionistas de arte judíos para comprar sus obras».[14]

Algunos de estos coleccionistas se instalaron en los Países Bajos en 1938, huyendo de Alemania tras la Noche de los Cristales Rotos. Era el caso, por ejemplo, de Martin Israel Aufhäuser, de Philipp Brünell y de Erwin Samuel Simon. Aufhäuser poseía en Alemania una casa de banca que fue arianizada; Brünell era comerciante, y de Simon solo sabemos que trabajaba en Berlín. Los tres coleccionaban arte y llevaron consigo al exilio varias de sus pinturas. Aufhäuser vendió a Miedl dos paisajes alemanes del siglo XIX que deseaba Goering, y a cambio consiguió un visado para viajar con su familia a Estados Unidos. A Brünell, Miedl le compró el *Retrato de un hombre*, de Nicolas de Largillière, pintor francés del siglo XVII, que acabó en la colección de Goering. Su yerno contó años después que Brünell se sentía «completamente a merced de los alemanes» y se había visto obligado a vender el cuadro. Aunque intentó huir a Estados Unidos, no lo logró: falleció en Ámsterdam en 1942. De Simon, Miedl consiguió en febrero de 1941 un *San Pedro arrepentido*, del pintor barroco italiano Guido Reni, que acabó en Múnich. Su hijo aseguró que había vendido el cuadro porque no podía ejercer su oficio y necesitaba comer. Tampoco Simon pudo irse de Ámsterdam: se unió a la Resistencia y fue detenido en octubre de 1944, pero sobrevivió a la guerra.[15]

Interrogado por los aliados en 1945, Miedl afirmó que nunca había comprado «propiedades confiscadas o robadas». No era cierto. Paul Daniel May y su mujer Rosine Mariane Fuld, ciudadanos neerlandeses de origen judío, residían en la ciudad de Zeist cuando los alemanes invadieron el país. Junto con su hermano Robert, Paul era propietario de uno de los grandes bancos del país: el Lippmann, Rosenthal & Co, conocido como LIRO. Desde principios del siglo XX, Paul May fue una de las personalidades más dinámicas de la vida económica y social neerlandesa. Entre otras muchas, participó en instituciones tan variopintas como el Consejo Director del Zoo de Ámsterdam, el Comité para la Creación de una Biblioteca Pública en la ciudad, el Consejo Rector de su universidad o el Comité Nacional para el Control de la Tuberculosis y el Cáncer. También presidió la Sociedad General del Comercio de Lanas y la Asociación de Banqueros de Ámsterdam, y dirigió la compañía aérea KLM.[16]

Su hija, Ellen May, se marchó de los Países Bajos el 14 de mayo, tras la invasión alemana, con su marido, Alexander van Marx, y sus tres hijos. Como otros judíos neerlandeses, Paul y Rosine May se suicidaron al día siguiente, tras conocer la capitulación. Sus propiedades fueron incautadas porque Ellen van Marx-May, hija y heredera, era judía y había hecho una escala en territorio enemigo –el Reino Unido– antes de proseguir viaje a Estados Unidos. Además de su intensa vida social, Paul May era un reconocido bibliófilo y coleccionista de arte. El Grupo de Operaciones de Alfred Rosenberg requisó su biblioteca. El administrador de la herencia asignado por las autoridades nacionalsocialistas decidió que una parte de sus pinturas se subastara en la casa Frederick Muller & Co, de Ámsterdam. Allí compró Alois Miedl, el 17 de octubre de 1941, la *Alegoría de la transitoriedad*, del pintor de la escuela neerlandesa del siglo XVII Jacob de Wit. Es imposible que no supiera que el cuadro había sido requisado a la familia May.[17]

También estuvo a punto de conseguir la colección de Fritz Mannheimer, director del Banco Mendelssohn en Ámsterdam. Mannheimer poseía más de tres mil objetos, entre pinturas, antigüedades y artes decorativas de origen germano. Cuando murió en agosto de 1939, estaba en bancarrota y tenía una deuda considerable con varios acreedores, debido a su pulsión coleccionista y a la ayuda que prestó a los judíos que huían de Alemania. Cuando Hitler quiso hacerse con la colección, comenzó un largo pleito sobre cómo había que proceder para conseguirla. Arthur Seyss-Inquart sostuvo que Mannheimer era judío y que, por lo tanto, no había problema en requisar sus bienes. Por el contrario, Miedl y Kajetan Mühlmann alegaron que los verdaderos dueños eran los acreedores, arios, y que –por consiguiente– había que negociar con ellos. Aunque ambos defendieran esta posición, Miedl y Mühlmann, como era habitual, rivalizaban entre sí por hacerse con el negocio. Miedl tomó la delantera y consiguió de los prestamistas una opción de compra por 7,5 millones de florines. Pero en esta ocasión ganó Mühlmann: convenció a Seyss-Inquart de que los acreedores eran los auténticos propietarios, se comprometió a enviar la colección a Linz y negoció el precio a la baja. Pagó 5,5 millones de florines,

cobró su comisión, Hitler obtuvo lo mejor del lote y Miedl ganó 400.000 florines por renunciar a su opción de compra. Todos contentos.[18]

Alois Miedl siguió adquiriendo bienes judíos durante los primeros meses de la guerra. Aunque desconocemos todas sus transacciones, sabemos que de Fritz Guttman obtuvo tres copas de plata del siglo XVII que fueron a parar a Goering a través de Hofer. Y de Arnold van Buuren, que murió en un campo de concentración, una buena copia del Rubens *Atalanta y Meleagro cazando el jabalí de Calidonia*, cuyo original poseía el Museo del Prado. Al marchante Nathan Katz, que buscaba el modo de huir de los Países Bajos, le compró por dos millones de florines 150 pinturas entre las que había un cuadro de Vermeer. El destino de Katz demuestra hasta qué punto el pragmatismo podía sortear la cuestión racial. Katz logró un visado para instalarse en Suiza al conseguirle a Hans Posse –director del Museo de Linz– la colección Lanz, que contenía un buen repertorio de pintura italiana. Las SS trataron de impedirlo, pero Posse, con Hitler de su lado, impuso su criterio. Katz también pudo liberar a su madre del campo de concentración de Westerbrok gracias a que poseía un cuadro que un oficial de las SS quiso regalar a Hitler por su cumpleaños. Ya en Suiza, vendió a Posse un Rembrandt –*Retrato de un hombre: miembro de la familia Roman*– y exigió a cambio veinticinco visados para toda su familia, con destino a España. No quiso entregar el cuadro hasta tener la certeza de que todos estaban a salvo.[19]

En 1941, Miedl acrecentó de nuevo su patrimonio con la compra del banco Lisser & Rosenkranz, otra empresa judía, a través de la cual canalizaría la compraventa de algunas obras de arte: su volumen de negocio durante la guerra rondó en torno al millón de florines. Miedl se comprometió a proteger a su director, Salomon Flörsheim, que permaneció al frente de las oficinas buena parte de la guerra, así como a su familia. El Lisser & Rosenkranz poseía un edificio en el número 268 de la calle Herengracht, a escasas manzanas de las oficinas de la Galería Goudstikker, sita en el 458, que ya era de su propiedad. Miedl trasladó allí la sede del banco que había comprado en 1932, el Buitenlandsche Bankvereeniging. Poco después, adquirió a un tal Von Rath el edificio del 468 de la misma

vía. Mediada la guerra, aquellos tres grandes inmuebles en una de las calles más señoriales de todo Ámsterdam exhibían la pujanza del marchante Alois Miedl.[20]

YO DECIDIRÉ QUIÉN ES JUDÍO

El 23 de abril de 1945, desde su residencia en el hotel Gaylord de Madrid, Miedl redactó una carta para Désí Goudstikker. No habían tenido ningún contacto durante la compra de la galería ni después. Sin embargo, Miedl quería demostrar, en una misiva que tarde o temprano leerían los aliados, que ambos se hallaban en buena sintonía, que existía cierta familiaridad en el trato, que adquirió el negocio en 1940 porque era la mejor solución para los Goudstikker, y que había cumplido todos los compromisos pactados con la familia. Dejó los Países Bajos en junio de 1944, argumentaba en la carta, porque Heinrich Himmler había visto reforzada su posición en detrimento de Hermann Goering, cuya protección ya no era tan segura, y temía que deportaran a su mujer y a sus hijos a un campo de concentración. Bien instalado en España, había decidido ponerse en contacto con ella para rendir cuentas. El dinero que le correspondía por la venta de la Galería Goudstikker, explicó, seguía a su disposición en una cuenta bloqueada cuando regresara a casa. Parte se había invertido en acciones neerlandesas y norteamericanas, parte en bienes raíces. Los discos de ópera de su madre aún permanecían en la finca de Oostermeer.[21]

No obstante, lo más importante de la misiva, aquello que Miedl quería destacar, era su empeño en defender a cuantos judíos pudo durante la guerra. Quizás una docena; quizás más. Salvó, desde luego, a su propia familia: a su mujer, Dora, y a la madre de esta. También a la madre de Jacques Goudstikker: cuando se marchó de Ámsterdam, «su suegra estaba bien y gozaba de buena salud», escribió a Désí, y había escapado del «terrible destino al que muchos habían sucumbido». No tenía noticias suyas desde que llegara a España, pero esperaba que siguiera a salvo, al igual que la madre, la hermana, el nieto y el cuñado de Leopold Model –el tío de Max

Model–, y Salomon Flörsheim, el antiguo director del Lisser & Rosenkranz, con su familia.

También protegió al marchante judío Nathan Katz, acogiéndole en su casa durante una redada. Es probable que hubiera más casos. Miedl daba a entender que los había defendido a todos, que garantizó su seguridad durante la guerra. Y aunque al final no pudo impedir que los Model y los Flörsheim fueran deportados al campo de concentración de Westerbork, sí consiguió que permanecieran allí, que no siguieran camino hacia los campos de exterminio en el este de Europa. Al menos así era cuando se fue a España y dejó encargado a su amigo Hans Tietje que velara por ellos. No en vano, la mujer de Tietje también era judía.[22]

«La cuestión judía ha desempeñado un papel importante en la vida de Miedl», escribió el teniente de los servicios secretos norteamericanos Theodore Rousseau en el perfil que elaboró en 1945 sobre su personalidad, tras interrogarle varias veces en Madrid. El mismo Alois Miedl que hizo fortuna aprovechándose de judíos en apuros ayudó y protegió a judíos en apuros. No se trataba de dos personas distintas ni de un trastorno de personalidad múltiple, y como es imposible conocer qué pasaba por su cabeza, tampoco habrá modo de saber cómo hizo para hallar una armonía entre la pulsión depredadora y el espíritu benefactor.[23]

Es probable que este equilibrio fuera natural y que aquello encajara sin dificultades, aunque parezca chocante; que hacer negocios no resultara incompatible con salvar vidas, por mucho que Miedl entendiera los negocios de un modo competitivo, como una lucha correosa y descarnada en la que era preciso derrochar astucia y fuerza, y derribar a quien se interpusiera sin pensar demasiado en las consecuencias. Personajes tan ambiguos como inciertos dinamitan cualquier percepción simplista y maniquea de una realidad compleja, en la que predominaban las zonas de penumbra, y que resulta difícil ajustar a un relato en blanco y negro.

Las notas de Rousseau desprenden una sensación ambivalente al tratar la actitud de Miedl ante la cuestión judía. Por una parte, cauteloso, advertía sobre el riesgo de asumir su declaración de una forma acrítica: «muchos criminales de guerra de la peor especie han fabricado listas de judíos cuyas

vidas se salvaron gracias a su intervención». Sin embargo, por otra, intuía que el impulso de Miedl no era impostado y que hallaba su origen en la influencia de su mujer, que no se podía comprender a Miedl sin tener en cuenta a Dora Fleischer, y que su relación con la comunidad judía, para mal, pero también para bien, había que observarla utilizándola a ella como prisma. Durante la guerra, Miedl intentó que abandonara el territorio del Reich con sus hijos, y se instalara en Suiza, lejos de la persecución antisemita. Pero Dora no quiso dejarle.

Por otra parte, Goering sugirió a Miedl en más de una ocasión que la vida sería más sencilla si se divorciaba, pero él siguió a su lado, pues, como aseguraba un informante alemán, que no figuraba precisamente entre sus defensores, hubiera hecho cualquier cosa por «la mujer que adoraba», pues era un hombre capaz de traicionar a cualquiera, pero a la vez dispuesto a hacer cualquier cosa por proteger a su familia. Miedl consiguió que Dora fuese declarada miembro honorario de la raza aria, un salvoconducto que otorgaba cierta seguridad a los ciudadanos clasificados como de otra etnia. Pudo salvarla a ella, a sus hijos y a su suegra, y es significativo que con frecuencia vinculara esta protección con la que brindó a otros judíos, como si una cosa fuese extensión de la otra.[24]

En un sistema venal, en el que la corrupción estaba a la orden del día, Miedl empleó para salvar vidas las mismas estrategias que utilizaba en los negocios: regatear, embaucar, distribuir dinero y buenos regalos, sobre todo al capitán de las SS Ferdinand aus der Fünten, jefe de la Oficina Central para la Emigración Judía, el organismo encargado de la deportación a los campos de concentración en los Países Bajos. Aunque, por mucho ingenio y dinero que derrochara, nada hubiera podido hacer sin el poder que le confería el respaldo de Goering. Poder vicario, sí, pero poder al fin y al cabo. Un poder que le permitía marchar contracorriente, pues no era un secreto que estaba protegiendo a judíos. Las SS intentaron impedirlo, y en más de una ocasión quisieron deportar a la madre de Jacques Goudstikker. Pero Miedl lo evitó gracias a su relación con Goering.[25]

Ruth Liepman, editora alemana de origen judío, pasó media guerra escondida en los Países Bajos. Allí participó en la Resistencia, dedicando

sus esfuerzos a salvar la vida a judíos en peligro. Buscó con este fin la ayuda de industriales y empresarios alemanes en los Países Bajos. Entre ellos figuró Alois Miedl, «que se involucró a todos los niveles». Liepman recordó en sus memorias que actuaba siguiendo una máxima ya utilizada por Goering, y que evidenciaba tanto su megalomanía como su poder: «Yo decidiré quién es judío». Miedl no era una persona muy relevante en el entramado nacionalsocialista, pero si existe una exhibición palmaria de poder, es aquella que permite decidir entre la vida y la muerte de los otros.[26]

13

Perros de presa

¿Quieres una figura de porcelana?
¿Un reloj? ¿Un submarino?
¿Un Rembrandt? ¿Salami?
¿Lencería negra de Viena?
Venderé furtivamente todos mis bienes
Impávida. Sin límite. Sin pasión.

FREDERICK HOLLANDER,
Black Market, 1948.[1]

APOLOGÍA DEL PILLAJE

Durante la Segunda Guerra Mundial, Alois Miedl no solo negoció con obras arte. A lo largo de su vida, había labrado su fortuna como especulador, bregándose en la compraventa de bienes y servicios, y eso era lo que buscaban los nazis: gente con mucho olfato y pocos escrúpulos, que conociera el mercado y supiera hallar en él aquello que necesitaban. Y por necesitar, necesitaban de todo y estaban dispuestos a pagar muy bien. Deseaban cualquier artículo que resultara útil para sostener el esfuerzo de guerra, para mantener la moral de los soldados en el frente o para elevar el nivel de vida de la población civil alemana, mermado tras años de una economía orientada a la producción bélica. Bajo esta premisa, todo era bienvenido: acero, tungsteno, herramientas, automóviles y sus recambios, maquinaria industrial o agrícola, ganado, semillas, pieles, calzado, vestidos, medias de seda, telas, café, mantequilla, carne, verduras, harinas, cera, jabón, aceite, papel, relojes, estilográficas…[2]

Desde su posición hegemónica, el Tercer Reich orientó la producción económica de Francia, Bélgica y los Países Bajos al servicio de sus necesidades. Y luego, compró cuanto allí se producía. Compró en el mercado abierto, pero también en el mercado negro. El acaparamiento y la ocultación habían comenzado ya durante la *drôle de guerre*, por el miedo ante la invasión, y se acrecentaron consumada esta, conforme los ocupantes iban interviniendo de un modo cada vez más rígido, más férreo, la actividad económica, tal y como habían hecho en Alemania desde mediados de los años treinta. Aunque el ejército –la *Wehrmacht*–, y sobre todo su servicio de información –la *Abwehr*–, tuvo un protagonismo destacado en el desarrollo del mercado negro, tal y como aseguró un memorándum alemán en noviembre de 1941, los planes para explotar las economías ocupadas por este medio respondían a «un expreso deseo de Hermann Goering», director del Plan Cuatrienal y máximo rector de la producción y la economía de guerra al comenzar la contienda. El mercado negro, aseguraba el coronel Josef Veltjens, hombre de Goering en el comercio clandestino, cubría «muchas lagunas en el suministro de la economía de guerra alemana».[3]

El mercado negro en los Países Bajos constituyó una suerte de paraíso para un especulador amante del riesgo como Alois Miedl, que halló aquí la oportunidad de hacerse aún más rico. No ha quedado mucho rastro de su actividad en estas lides. El comercio en el mercado negro es ilegal, por definición, y apenas deja rastro. Además, la documentación de la Veland Import & Export, la sociedad comercial que fundó nada más llegar a Ámsterdam en 1932, y a través de la cual canalizó las transacciones clandestinas durante estos años, desapareció durante la guerra. Por otra parte, el teniente norteamericano Theodore Rousseau, de la Unidad de Investigación sobre el Arte Expoliado (ALIU) de los servicios secretos norteamericanos (OSS), estaba más interesado en la pintura y no abordó este asunto cuando interrogó a Miedl en Madrid. Y como no le preguntaron, Miedl no soltó prenda al respecto.[4]

Veland fue una de las muchas operadoras neerlandesas de tamaño pequeño o mediano que proliferaron en aquel entorno contradictorio de comercio ilegal, pero a la vez tolerado y promovido por los vencedores:

oficinas «clandestinas oficiales», denominarían los alemanes a las agencias de compra establecidas en Francia, un oxímoron que describía a la perfección la naturaleza ambigua del asunto. Algunas se especializaron en el tráfico de productos específicos, como Nedeximpo, propiedad del amigo y socio de Miedl en otros negocios Hans Tietje, quien figuró entre los grandes proveedores neerlandeses de metal para Alemania. Veland optó por el menudeo, el aprovisionamiento disperso y variado. Compró y después revendió vestidos, ropa interior, mantas, repuestos para automóviles, ginebra... y muchas más cosas de las que no quedó constancia. Entre sus clientes figuraron el ejército alemán y la organización Todt, responsable de la construcción de infraestructuras civiles y militares en todo el territorio del Tercer Reich. También firmas privadas como Volkswagen.[5]

Miedl trabajó para una de las dos grandes empresas que adquirían mercancías por cuenta de los alemanes en el mercado negro neerlandés: la agencia Union. Su director y principal propietario era Ernst Heymann, alemán de origen judío, refugiado en los Países Bajos en los años treinta, y casado con una mujer aria. Gracias a su matrimonio, Heymann gozó de cierta autonomía y ganó tiempo conforme se fue endureciendo la persecución a los judíos. Esto no bastaría para impedir su deportación al campo de concentración de Theresienstadt en 1943, aunque sobrevivió a la guerra. La Union, cuya sede central estaba en La Haya, tenía una sucursal en Ámsterdam, en los muelles de carga de la ciudad. Sus relaciones con la empresa de Miedl debieron de ser muy estrechas, porque hubo intercambio de capitales entre ambas, y al comenzar la guerra Miedl trasladó la sede de la Veland a los almacenes de la Union, en la calle Van Diemenstraat.[6]

Union y las otras sociedades que traficaban en el mercado negro emplearon a un número considerable de judíos. Miedl contrató en la Veland a dos, que respondían a los nombres de Einhorn y Danziger. Los operarios judíos desempeñaron una importante labor como ojeadores, localizando productos, negociando su precio y efectuando las compras sobre el terreno. Goering, por encima de todo, era un pragmático, consciente de que contratar judíos ofrecía varias ventajas, y por eso protegió a los que trabajaran en sectores fundamentales para la producción económica

alemana. Los judíos constituían una mano de obra barata, cuando no gratuita. Pero, además, sabían que un simple error o un descenso en su productividad podían costarles caro: la deportación, la de sus seres queridos o la pena de muerte por sabotaje. El miedo era un acicate mucho mayor que cualquier retribución que pudiera recibir un ciudadano de origen ario. Menos pragmáticas y más fundamentalistas, las SS estaban empeñadas en consumar la extirpación total de los judíos en el territorio del Reich y luchaban con el ejército o las fuerzas aéreas por reducir el número de protegidos, sobre todo desde que en 1942 comenzaron las deportaciones masivas a los campos de exterminio del este de Europa.[7]

Alois Miedl debió de ganar una fortuna traficando. Quizás mucho más que con el comercio del arte. Los alemanes necesitaban suministros constantes y no les importaba el precio. Sabían que las requisas forzosas podían ser contraproducentes: soliviantaban a la población sometida y mermaban el rendimiento económico. Por el contrario, como argumentó en 1941 un joven economista alemán, el pago en efectivo incentivaba la producción y afloraba «las reservas ocultas». Comprar era mucho más efectivo que incautar. Hermann Goering lo dejó bien claro en agosto de 1942, durante un discurso a sus subordinados:

> Considero que la Francia ocupada es un país conquistado. En otros tiempos, las cosas eran más sencillas. En otros tiempos existía el pillaje. Quien conquistaba un país capturaba las riquezas de ese país. Hoy las cosas se hacen más humanamente. Pero yo sigo creyendo en el saqueo. Voy a enviar una multitud de compradores provistos de poderes excepcionales a Bélgica, a los Países Bajos, a Francia […] Hace falta que os transforméis en perros de presa, que estéis al acecho de todo lo que pueda ser útil al pueblo alemán.

Saqueo, pillaje. No eran términos escogidos al azar, y los aliados tomaron buena nota de ello al preparar los cargos que presentaron contra Goering en los juicios de Núremberg. «El expolio de Europa Occidental», se tituló el metódico informe de cuarenta páginas que elaboraron en 1945 al respecto.[8]

La compra masiva de obras de arte en los mercados europeos solo puede comprenderse del todo en este contexto, que un historiador ha

calificado como drenaje de toda la producción, de toda la riqueza de Francia, Bélgica o los Países Bajos hacia Alemania. Los nazis despojaban los territorios ocupados de pintura o antigüedades al mismo tiempo que lo hacían de acero, carbón, mantequilla o medias de seda. Era la prerrogativa del vencedor. Para los aliados, desde luego, el saqueo artístico y el económico formaban parte de un mismo proceso: «locomotoras, líneas de ferrocarril, ganado, muebles, pinturas, esculturas valiosas, maquinaria, bienes manufacturados y materias primas industriales son solo algunas de las cosas que han requisado», rezaba un informe interaliado de enero de 1943.[9]

El 5 de enero de aquel mismo mes, en una declaración conjunta, los aliados se reservaron el derecho a anular todas las transacciones realizadas en la Europa ocupada por el Tercer Reich, ya fueran forzosas o voluntarias, y denunciaron el «sistemático expolio» que comenzó desde el mismo momento de la agresión. Expolio que abarcaba por igual todo tipo de bienes que pudieran interesar al enemigo, «desde obras de arte hasta materias primas, desde lingotes y billetes de banco hasta acciones y participaciones en empresas comerciales y financieras». Ese expolio perseguía un doble objetivo: «apoderarse de todo lo que pueda ser valioso», y sojuzgar a los países ocupados.[10]

COMPRANDO CON EL DINERO DE LOS VENCIDOS

La declaración aliada del 5 de enero de 1943, que arremetía contra el expolio de bienes en Europa, hacía una referencia expresa a las argucias financieras empleadas por los alemanes. En ellas residía la clave de todo el entramado saqueador en Europa Occidental. De entrada, comprar en los países ocupados resultaba muy barato para los nazis porque habían devaluado las monedas de los vencidos en torno a un 30% respecto al marco. También aprovecharon su posición de fuerza para obligarles a firmar tratados bilaterales de *clearing*, o compensación. En este tipo de acuerdos dos socios comercian entre sí, sin que haya transferencia de moneda, porque

las importaciones se compensan con las exportaciones, y viceversa. Pero en 1940 la relación entre los firmantes no era de igual a igual, sino de vencedor a vencido. Francia, Bélgica y los Países Bajos fueron obligados a suscribir en sus respectivos tratados una cláusula que les impedía suspender las exportaciones a Alemania aunque no hubiera equilibrio comercial entre los dos países. Y como solo exportaron y apenas importaron, Alemania –de facto– compró a crédito, pues la balanza siempre estuvo a su favor. En torno a una cuarta parte de las mercancías que se llevó de Francia fueron encauzadas por esta vía.[11]

No obstante, la verdadera perversión del sistema radicó en que los alemanes compraron cuanto quisieron y sin que les importara el precio, porque no utilizaban su dinero, sino el que habían extraído a la fuerza a los estados derrotados. Tras la ocupación, impusieron a cada uno el pago de una indemnización mensual para sufragar el coste de la ocupación militar, que, en buena medida, destinaron a la compra de bienes en sus propios territorios. Las cifras producen vértigo. Francia fue obligada a desembolsar 400 millones de francos diarios, que ascendieron a 500 en diciembre de 1942. El monto total abonado por distintos conceptos entre el 25 de junio de 1940 y el 5 de septiembre de 1944 ascendió a 631.866 millones de francos. En torno al 50% del producto interior bruto francés de 1943 y cuatro veces más que la deuda de guerra cargada sobre Alemania tras el Tratado de Versalles, un exceso que denota de nuevo la constante voluntad de humillar al eterno enemigo. Los pagos neerlandeses sumaron 8.750 millones de marcos hasta 1944, y los belgas 5.700 millones, montante este último que en 1943 equivalió a dos tercios de su riqueza nacional.[12]

Pertrechados con el cambio de moneda favorable, el crédito a través del *clearing* y el dinero recibido por los gastos de ocupación, los nazis se lanzaron a comprar sin límite, sin tasa. A grandes industriales del hierro o del acero, a productores de materias primas, a fabricantes de textiles o calzados, a terratenientes y ganaderos, pero también a pequeños comerciantes, a granjeros prestos a vender sus cosechas, la leche de sus vacas, la mantequilla fabricada en sus casas, los huevos de sus gallinas o sus camadas de conejos; a familias que en un entorno de creciente carestía y

descapitalización necesitaban liquidar sus joyas, los ahorros invertidos en acciones o sus muebles. «Los burgueses –constató el intelectual Raymond Aron en agosto de 1943– exhuman de sus armarios y maletas objetos artísticos con los que esperan sacar algunos miles de francos». Todo el que tuviera algo que vender hallaba un comprador. Muchos chatarreros se hicieron millonarios, pues los alemanes pagaban a precio de oro toda la ferralla reciclable en metal útil para la industria militar. Dado que las transacciones en el mercado negro eran clandestinas, no es fácil estimar su volumen durante la guerra, pero en Francia representaron cerca del 20% de las compras y en los Países Bajos en torno al 15% de la producción total del país.[13]

También hubo requisas, sobre todo al principio o en momentos puntuales, pero los alemanes comprendieron pronto que era mejor no abusar de ellas, pues podían resultar perjudiciales. Seguir el rastro a los productores, hallar sus depósitos de mercancías clandestinos y pagar la cantidad que demandaran resultaba mucho más sencillo, máxime si el dinero no escaseaba. Las incautaciones alteraban el orden público, alentaban un mayor rechazo hacia las fuerzas de ocupación e incitaban a los productores a emplear un excesivo celo en camuflar sus bienes. Aunque esto último ocurrió de todos modos. La tendencia al ocultamiento, a desviar la producción hacia el mercado negro, se acentuó conforme los ocupantes empezaron a congelar los precios, a determinar qué era necesario producir y qué no, y a racionar un número creciente de productos.

Los nazis eran profundamente antiliberales. Desde que ascendieron al poder en Alemania quisieron disciplinar la economía, regular la producción. En un primer momento, con el fin de alcanzar la autarquía, la utopía del pleno y absoluto autoabastecimiento, para que jamás se repitieran las crisis económicas que habían asolado el país durante la República de Weimar. Después, para orientar toda la producción económica hacia el rearme y, más tarde, hacia el esfuerzo de guerra. En Francia, una ordenanza del 20 de junio de 1940 ya racionaba la cantidad de productos que podían comprar los franceses, con el fin de evitar el acaparamiento, y bloqueaba los precios para impedir que se dispararan. Limitada la posibilidad de obtener

beneficios en el mercado abierto, campesinos e industriales comenzaron a ocultar su producción.[14]

El mercado negro era ilegal y traficar en él podía acarrear, incluso, la pena de muerte. Pero lejos de impedir unas prácticas que ellos mismos tachaban de delictivas, los invasores las promovieron, fundando empresas y agencias dedicadas a comprar todo tipo de bienes en el submundo clandestino para aflorar la producción oculta. Querían exprimir al máximo los territorios ocupados y cualquier vía resultaba válida. Los precios se dispararon, pues en el mercado negro quien fija el valor de los productos es el intermediario, que ante la ausencia de unas reglas preestablecidas siempre busca el máximo beneficio. Pero la carestía no preocupó en un primer momento a los alemanes, pues iban sobrados de dinero: francés, neerlandés o belga. Comparado con lo que estaba ocurriendo en Europa Oriental, el expolio de Europa Occidental fue una operación de guante blanco. Apenas hubo destrucción del aparato industrial porque los nazis no deseaban mermar la capacidad productiva, sino explotarla en beneficio propio, y ello permitió una rápida recuperación tras la guerra. En el este tomaron lo que quisieron, donde quisieron y cuando quisieron, sin rendir cuentas a nadie, liquidando sin miramientos a quien se opusiera y destruyendo todo aquello que no fuera útil al esfuerzo de guerra.

A pequeña escala, pero por millares, los soldados destinados en los países ocupados también contribuyeron a diezmar los mercados. Al comenzar la guerra, cada uno recibía cincuenta marcos al mes –que al cambio devaluado representaban mil francos–, que pronto se convirtieron en cien, y en ocasiones extraordinarias, como Navidades, en doscientos. La tropa tenía limitada la cantidad máxima de dinero que podía utilizar fuera de Alemania, pero apenas hubo un control real del gasto porque los mandos del ejército deseaban mantener elevada su moral. En Bélgica, por ejemplo, solo durante el primer año de ocupación, desembolsaron 34 millones de marcos, y no faltó quien alertara desde dentro del ejército alemán de que tal prodigalidad promovía «el pillaje del país».[15]

Los informes que alertaban del efecto perturbador de los soldados y sus billeteras sobre las economías locales eran taxativos. Como apuntaba uno

de diciembre de 1942, sobre los territorios ocupados del este, «los soldados alemanes son también responsables del alza de precios, porque desde casa le llega a cada uno una cantidad incontrolada de dinero, y en un ejército de un millón de hombres esto supone una suma imponente». El poema «La canción del soldado», de Bertolt Brecht, que cuenta cómo un combatiente enviaba a su mujer zapatos de Praga, camisas de Varsovia, sombreros de los Países Bajos, encajes de Bruselas o vestidos de París, distaba mucho de ser ficción. La política económica intervencionista desplegada en Alemania desde mediados de los años treinta había provocado una gran escasez de productos de consumo, básicos o suntuarios, que los soldados trataban de paliar con sus envíos.[16]

POBREZA OMNIPRESENTE

Al inicio de la ocupación, los productores franceses, belgas o neerlandeses recibieron entusiasmados el aluvión de compras. Los agricultores eran felices pudiendo vender su cosecha a un valor muy superior al oficial, y los industriales desviaban de los cauces habituales parte de su producción para suministrársela a los alemanes bajo cuerda, a un precio superior al oficial que ellos mismos habían tasado. El dinero entraba a raudales. Pero la distribución de las ganancias siempre fue desigual. Quienes obtuvieron mayores beneficios fueron los productores y, sobre todo, los intermediarios, los logreros y especuladores que compraban la mercancía al productor y la vendían a un precio superior al comprador. Por el contrario, la mayoría de los ciudadanos sufrió los estragos de una política económica desastrosa. El ingente volumen de dinero desembolsado desbocó la inflación. El desvío de los bienes de consumo básico hacia Alemania provocó su escasez en los países ocupados. Combinadas la escasez y la carestía, el hambre y la miseria cayeron como una plaga sobre la población. «La pobreza es omnipresente», constató Raymond Aron, en agosto de 1943.[17]

La plaga se agravó al llegar una nueva carga: el tributo de sangre, el reclutamiento obligatorio de jóvenes para remplazar en las fábricas

alemanas a los trabajadores movilizados por el ejército. Al acabar 1942, todo varón alemán en edad de portar armas estaba muerto, herido, en el frente, o tenía suficiente capacidad de influencia como para haber eludido este último destino. El Servicio de Trabajo Obligatorio (STO) comenzó a funcionar en febrero de 1943 y afectó a todos los hombres nacidos entre 1920 y 1922. En Francia, muchos huyeron del país. «El número de jóvenes que atraviesan la frontera franco-española es muy importante [...] las autoridades alemanas han dado órdenes muy severas para detener este éxodo», escribía en marzo de 1943 el subprefecto francés de Bayona. Lo consiguieron en torno a treinta mil, aunque otros muchos fracasaron en el intento. La avalancha fue tal, que el gobierno español no pudo detenerla. Pero tampoco estaba dispuesto a permitir que circularan por España jóvenes que huían del Tercer Reich y, por lo tanto, eran sospechosos. La dictadura fue agrupándolos en el campo de concentración de Miranda del Ebro, por donde pasaron casi veintitrés mil, y después escoltó a la mayoría fuera del país, bien a través de la frontera portuguesa, bien por mar a través del Estrecho hacia el norte de África, controlado ya por los aliados.[18]

Otros jóvenes franceses se echaron al monte y se unieron al maquis, que solo a partir de este momento comenzó a adquirir una pujanza real. Las deserciones y el refuerzo de la Resistencia recrudecieron la represión alemana y Heinrich Himmler, jefe de la Oficina Central de Seguridad del Reich (RSHA), ganó un mayor peso político en el equilibrio de poderes del Tercer Reich. La RSHA agrupaba bajo su manto a todas las policías estatales: las SS, la SD –servicio de inteligencia de las SS–, la Gestapo –la policía secreta– y la policía criminal. A la altura del verano de 1944, 654.782 civiles franceses habían sido deportados a Alemania. Sin embargo, como observaría Albert Speer, ministro alemán del Armamento y de la Guerra desde febrero de 1942, el reclutamiento forzoso «causó más perjuicios que otra cosa», pues entre huidos y deportados decayó la mano de obra en las fábricas francesas, «muchas de las cuales trabajaban para nuestra industria de armamentos».[19]

14

Las compras masivas de arte y el expolio de los patrimonios artísticos nacionales

> Se compraban y se vendían cuadros; se obtenían comisiones insospechadas, se traficaba igual con la edición original de un libro que con la carta de tabaco racionado o con un bote de leche condensada.
>
> CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO, *Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas, 1979 (ed. or. 1950), p. 495.

HAY QUE APROVECHAR

No cabe duda de que se conocieron. Tuvieron que verse, por lo menos, varias veces en Hendaya, en la primavera y el verano de 1944. Y quizás antes escucharan hablar el uno del otro, porque ambos frecuentaron el mercado artístico europeo durante la guerra. Dado que Alois Miedl tenía a sus principales clientes en Alemania y Antonio María Aguirre Gonzalo estuvo destinado allí un tiempo es posible, incluso, que hubieran tenido algún trato. No lo sabemos. Sí sabemos que Aguirre era un coleccionista de arte con recursos, dispuesto a aprovechar cualquier oportunidad que se le presentara para hacer una buena compra, pero hoy por hoy solo están documentadas las adquisiciones que hizo a su paso por Hendaya, donde dirigió el consulado español desde marzo de 1943.

«El martes día 28 pensamos viajar mi mujer, una señorita anticuaria, y yo, en el tren que llega a Burdeos, creo que a eso de las dos de la tarde, para ver […] unas antigüedades y volver aquí por la noche». Habían pasado ya seis meses desde que se incorporase a su nuevo destino en la ciudad vasco-francesa, y Aguirre Gonzalo seguía explorando la región para satisfacer su pasión por el arte. No era un simple *amateur*. Se veía a sí mismo como un

coleccionista «impertinente», un negociador correoso. Nadie, aseguraba algo altanero, le podía dar gato por liebre. «Tengo ya una buena colección y necesito una calidad muy superior, sin que me importe pagar, si es muy bueno o auténtico, y responde a los deseos nuestros», escribía en enero de 1944 a uno de sus proveedores en París.[1]

Aguirre había nacido en 1902. Sobrepasaba, pues, los cuarenta años cuando llegó al consulado de Hendaya, en marzo de 1944. Los servicios secretos americanos le describieron por entonces como un hombre de estatura media, pelo moreno, ojos marrones, complexión fuerte y tez clara. Vástago de una «familia adinerada» de San Sebastián, batalló sus primeras lides políticas en el entorno católico y monárquico. Fue vicepresidente de la Juventud Maurista, núcleo del que surgiría el monarquismo reaccionario durante la Segunda República, y redactor del diario católico *El Debate*. Tras la sublevación del 18 de julio tomó partido por los franquistas y se incorporó a su servicio diplomático. En 1938 fue designado agregado comercial en Berlín, donde permanecería hasta 1942. Allí trabó amistad con el general Wilhelm Theodor Faupel, un nacionalsocialista radical que fue embajador en la España franquista de 1936 a 1937, cesado a instancias de Franco por su injerencia en la política española a favor de la Falange. Quizás su relación con Faupel y la fascinación por la Alemania nazi, que conoció en su apogeo, alentaran su radicalización. Fuera como fuese, Gottfried von Waldheim, diplomático liberal alemán, no tenía duda: Aguirre sentía una fuerte «simpatía hacia el movimiento nacionalsocialista». Dejaría el consulado de Hendaya en 1950 para ser el primer embajador español en la República Federal de Alemania.[2]

No siempre es fácil documentar los gustos, las estrategias o razones que mueven a un coleccionista. El rastro de todo ello suele reposar en archivos personales o familiares y muy pocos se conservan, o si se conservan no siempre son accesibles, pero Aguirre gestionó sus compras durante la Segunda Guerra Mundial a través de la correspondencia consular. Por sus cartas le sabemos consciente de que vivía un momento excepcional, y que paladeaba cada instante. Adquirir arte o antigüedades en Francia, o en otros territorios ocupados de Europa Occidental, era entonces un negocio

redondo, el paraíso para un coleccionista. «Hay que aprovechar», le alentó, avanzado ya 1944, uno de sus proveedores e intermediarios en París, el pintor hispano-cubano Federico Beltrán Masses. Y en verdad, había que aprovechar porque la guerra llegaba a su fin. Crecían «las esperanzas de paz», argumentaba Beltrán, y cuando acabara la ocupación alemana, la economía francesa se reconstituiría, la moneda se revalorizaría y el mercado volvería a su cauce. De ahí que la correspondencia de Aguirre estuviera impregnada de un tono urgente, apremiante, como si fuera preciso comprar cuanto pudiera en poco tiempo.[3]

La guerra fue una bendición para los coleccionistas. Para los alemanes, pero también para ciudadanos y museos de todo el planeta dispuestos a comprar obras de arte sin preguntarse por su origen. Aguirre fue uno más entre millares de compradores. No de los más importantes, pero sí representativo del coleccionista compulsivo que aprovechó la ocasión sin muchos escrúpulos. El marco alemán era la moneda fuerte del «espacio común europeo», complemento económico del Nuevo Orden geopolítico nazi. Tras la invasión, los vencedores devaluaron las divisas belga, francesa y neerlandesa con respecto al marco. El franco francés perdió un 30% de su valor, y aún se hundiría más durante la guerra. Incluso divisas de estados con una economía empobrecida, como la española, sacaron pecho: el 21 de diciembre de 1943, el Ministerio de Asuntos Exteriores español comunicó al cónsul Aguirre que el cambio oficial pasaba de 21 a 12,80 pesetas por cada cien francos o, lo que es lo mismo, que cada peseta ya se podía cambiar por casi ocho francos, en lugar de cinco. Llegaría a estar por debajo de diez pesetas. En estas condiciones, comprar cualquier cosa en Francia era un negocio. Y al aumentar el número de compradores, también creció el de aquellos que tenían algo que vender.[4]

Muchos ciudadanos franceses, neerlandeses o belgas se deshicieron de obras de arte o antigüedades. Unos vendieron por necesidad, a causa de las draconianas condiciones impuestas por Alemania a los países ocupados, que pauperizaron las economías familiares y provocaron una brutal escasez de productos básicos. Otros, por obligación. Enemigos del Reich que querían abandonar el país y liquidaban sus pertenencias. Judíos que preferían

deshacerse de sus bienes, aunque fuera a saldo, antes de que los requisaran; o que, tratando de pasar desapercibidos, eran víctimas de chantajistas a los que entregaban sus pinturas como pago para evitar que les delataran; o que habían conseguido esconderse, pero se sabían descubiertos y vendían deprisa y mal para seguir huyendo…

También estaban saliendo a la venta muchas obras de arte requisadas a los judíos y otros enemigos del Reich. Y, dados los estrechos vínculos entre las mafias de delincuentes locales y los ocupantes, las procedentes de robos y atracos: las villas de turistas americanos o ingleses en la Costa Azul, por ejemplo, fueron objetivo preferente. Tampoco faltaron quienes aprovecharon la avalancha de compradores para sanear sus patrimonios o sus colecciones. Hôtel Drouot, la gran casa de subastas de arte parisina, era «el zoco último de miles y miles de fortunas en liquidación», consignó en 1943 el corresponsal del diario *ABC* en París.[5]

El precio del arte se disparó en toda la Europa Occidental ocupada. Los alemanes disponían de una cantidad ingente de francos franceses y belgas, y de florines neerlandeses, gracias a la devaluación forzada de estas monedas y a los brutales gastos que impusieron a los tres países para mantener al ejército invasor. E invirtieron esa masa de dinero en comprar allí todo tipo de bienes. De este modo, inundaron Francia, Bélgica y los Países Bajos con francos y florines, el exceso de moneda disparó la inflación, y devaluó aún más las monedas autóctonas. «El precio es carísimo», escribe Aguirre sobre un cuadro que pensaba comprar en Francia; «fabuloso», apunta en otra; «excesivo», vuelve a protestar. Pero aun así no para de adquirir, porque los precios subían sobre una moneda cada vez más depreciada y todo seguía siendo barato para quien compraba con una moneda fuerte. Aguirre, sus interlocutores y otros muchos testigos de la época dejaron testimonio de esta carestía que los historiadores corroborarían años después. El valor de las pinturas al óleo, por ejemplo, se triplicó en Francia o quintuplicó en los Países Bajos desde el inicio hasta el final de la contienda.[6]

El arte era un bien seguro y atractivo, por ejemplo, para quienes habían amasado una fortuna en el contrabando y los mercados negros que se extendían como una mancha de aceite por el continente. También era buena

inversión para quienes intuían que habrían de huir si los aliados ganaban la guerra. Por esta razón, los grabados y acuarelas, o las pinturas de tamaño pequeño o medio, fáciles de transportar desprovistas de su marco, se cotizaban en Francia, Bélgica o los Países Bajos a un precio mayor que las obras de gran formato.[7]

LA CAUTELA DEL CÓNSUL AGUIRRE

El cónsul Aguirre tenía una amplia red de corresponsales en París y en otras ciudades francesas. Algunos eran amigos, otros marchantes u ojeadores que conocían sus preferencias y localizaban las piezas que le podían interesar. Una red amplia y consolidada que quizás empezara a tejer mientras estuvo destinado en Berlín como agregado comercial. La mayoría eran españoles. Los pintores Julián Tellaeche y Federico Beltrán Masses; el escritor Joan Estelrich; Lucas de la Peña Moreno, marchante y miembro de la Cámara de Comercio de España en Francia; Francisco Ferrer, de la Comisión de recuperación de bienes españoles en el extranjero, institución franquista encargada de recobrar las obras de arte exportadas durante la Guerra Civil; Pedro Vilanova, de la Ancienne Maison Mora, Josset et cie; Enrique Beltrán, el cónsul español en Burdeos; Enrique Cujo, de la casa Commerces d'importation et d'exportation… También había franceses, como la especialista en Goya Xavière Desparmet-Fitzgerald, o el marchante galo de origen turco Santo Bey de Semo.

De su correspondencia se desprende que le gustaban los viejos maestros europeos de los siglos XV al XVII, el arte español del XIX y algún pintor contemporáneo, pero figurativo. En junio de 1944, por ejemplo, pensaba encargarle a José María Sert una pintura sobre el Padre Mariana, para su cigarral de Toledo. No era una elección caprichosa: se trataba de un cigarral centenario y el teólogo español del siglo XVI había residido allí un tiempo. El trabajo, además, habría de consistir en un panel de dos metros por 1,30 de alto, para la capilla del cigarral. Sus búsquedas y encargos eran así de precisos. «Lo que a mí me interesa es concretamente un cuadro (o dos) de

escuela holandesa, auténtico, de 1,50 a 2 metros de largo, representando una kermesse, una fiesta, un baile o un interior. Si tuviera algo de esto le agradecería me lo comunique», escribió a un marchante. Igual de exacto era con las antigüedades: a otro corresponsal le pidió «una mesa Luis XV, aunque no sea de época, con tal de que sea antigua, para salón, de 1,20 a 1,30 metros de larga».[8]

Entre 1943 y 1944 Julián Tellaeche le tentó con un cuadro de Mathys Schoewaerdts, pintor flamenco del XVII, y otro de Salomon de Bray: *El bautismo del centurión.* Es probable que esta obra de De Bray acabara en la colección de Hitler para el Museo de Linz. A través de Tellaeche, compró una pintura neerlandesa del siglo XVII, de Frederik de Moucheron. Con Beltrán Masses trató sobre la posibilidad de hacerse con una tabla del flamenco Frans Snyders. Lucas de la Peña Moreno le habló de un óleo del manierista Jacopo Bassano, que al fin compró y cuya adquisición tramitó Pedro Vilanova. Vilanova medió para que lograra, al menos, uno de los tres lienzos de Federico Madrazo que sumó por estos años a su colección, y otro del pintor italiano del *quattrocento* Fra Carnevale. Además, llamó su atención sobre un cuadro de la escuela de Brueghel y otro de Élizabeth Vigée Le Brun. Enrique Cujo le habló de dos cuadros de Michelangelo Cerquozzi, «el Miguel Ángel de las batallas», pintor italiano del siglo XVII.[9]

Además de pintura, buscaba muebles de época y antigüedades: tapices Luis XV o basados en imágenes de David Teniers, relojes, muebles Imperio, alfombras... Tanto en París como en Burdeos o en Toulouse, donde por una cómoda Luis XVI, un buró Luis XIV y una mesa Luis XV pagó 120.000 francos, además de halagar al anticuario con un saco de ocho kilos de naranjas, dos de limones y la promesa de que en las siguientes semanas enviaría más cítricos. El pago en especies, muy eficaz en la Francia esquilmada por los alemanes, fue una estrategia habitual. En agosto de 1944 le pidió a Vilanova que cerrara un trato por dos sillas neerlandesas con «15.000 francos y lo que quiera Vd. prometerle de alimentos: café, arroz o chocolate».[10]

Desde su posición privilegiada en la frontera francesa, Aguirre actuó como intermediario en las compras de otros políticos franquistas o bien veló

para que estas llegaran a España. Gracias a su correspondencia sabemos que José María de Areilza, conde de Motrico, adquirió tres pinturas de la escuela francesa del siglo XVIII en la galería de D'Atri, marchante italiano afincado en París. Aguirre se aseguró de que Areilza recibiera el lote. También actuó como ojeador para Emilio de Navasqüés, director de la política económica exterior española desde el Ministerio de Industria y Comercio. Como él, Navasqüés perseguía muebles antiguos y pinturas de los viejos maestros: quiso que Aguirre le gestionara la compra de un *secrétaire* neerlandés y de una tabla de la escuela de Pieter Brueghel. Ambos compartían como intermediario a Pedro Vilanova, y por él sabemos que Navasqüés compró «a un precio muy razonable» un cuadro de la escuela neerlandesa que había pertenecido a la colección Christofle. Areilza y Navasqüés, por cierto, desde diferentes ámbitos, defenderían los intereses de Alois Miedl en España una vez acabada la guerra.[11]

Es probable que los mismos gestores culturales, artistas y marchantes españoles establecidos en París, que ayudaban a Aguirre, Navasqüés o Areilza, asesoraran a otros compatriotas y que cobraran comisiones por aconsejar o intermediar en negocios relacionados con el arte, al igual que hacían otros expertos en la Francia ocupada. Algunos, como Julián Tellaeche o Beltrán Masses, formaban parte del círculo de César González-Ruano, que durante aquellos años se dedicó al tráfico de pintura, antigüedades y libros, un negocio que le permitía ganar dinero «con mucha facilidad y suficiente abundancia». Quizás los servicios diplomáticos, o las colonias de artistas españoles residentes en otras ciudades de la Europa ocupada, también cooperaran con otros coleccionistas españoles.[12]

Apenas sabemos nada sobre las adquisiciones españolas en Europa durante la Segunda Guerra Mundial, pero sí resulta evidente que comprar en Francia o en otros países ocupados, cuyas monedas se habían derrumbado y donde estaban aflorando viejos patrimonios familiares, era una tentación para los coleccionistas con recursos, y en España no escaseaban. Los aliados detectaron algunos casos, como el de Álvaro Caro y Guillamás, conde de Torrubia, propietario de una notable colección de arte español clásico, que compraba en Francia, por su cuenta y por la de

otros, y remitía las pinturas a Madrid. No obstante, las fichas sobre el conde no dejan constancia de quiénes eran sus proveedores en el mercado francés, ni sus clientes en el español.[13]

Sí sabemos que Aguirre y los compradores españoles a los que ayudó estaban integrados en la maquinaria del expolio de obras de arte nacionalsocialista. Sus intermediarios y proveedores trabajaban para los grandes coleccionistas alemanes. D'Atri, el marchante italiano afincado en París, de quien José María de Areilza consiguió varios cuadros, proveía a Goering. Los aliados anotaron que Lucas de la Peña Moreno, asesor de Aguirre, comerciaba con los nazis, y la policía francesa investigó los coqueteos colaboracionistas del pintor Federico Beltrán Masses, delegado de Bellas Artes de Falange en Francia, un oportunista que traficaba en el mercado negro, tenía excelentes relaciones con las autoridades de ocupación y residía en Passy, en una vivienda requisada a un ciudadano de origen judío.[14]

Beltrán Masses recomendó a Aguirre que tratara con el marchante Pierre Blanc: «con él harás buenos tratos, pues tiene materia, se entiende y es ladrón». Blanc, gran amigo del embajador alemán en París Otto Abetz, y delator de colecciones judías, era «muy peligroso», consignaba un informe aliado. Si Aguirre tenía dudas sobre la autoría de un cuadro, recurría a André Schoeller, asesor de Hôtel Drouot, la principal casa de subastas de París. Schoeller era un «oportunista sin escrúpulos», que acumuló una considerable fortuna durante la ocupación y aprovechó su trabajo en Hôtel Drouot para informar a los alemanes sobre obras de su interés. Santo Bey de Semo, marchante de origen turco con el que Aguirre tenía tratos, y a quien facilitó en alguna ocasión su paso a España, actuó como intérprete para los alemanes y comerció con ellos, gracias a lo cual también ganó millones en estos años.[15]

Aguirre era un coleccionista exigente y astuto. También precavido y cauteloso. A través de Pedro Vilanova, compró un cuadro del pintor español del siglo XIX Federico Madrazo al marchante René Brimo de Laroussilhe, que trabajaba para varios agentes de Hitler y Goering. En marzo de 1944, Brimo emitió una factura bien detallada a nombre del cónsul, pero a este no

se le escapó que cualquier cuadro comprado en el oscuro y turbulento mercado francés en aquellos días, y más a un marchante que trabajaba para los nazis, era susceptible de haber sido incautado o robado. Y un cuadro procedente de robos o requisas podía ser reclamado cuando acabara una guerra cuyo fin se intuía ya próximo. Así pues, Aguirre reenvió la factura al marchante para que la rehiciera:

> Le devuelvo la factura puesto que yo no necesito ningún justificante de paso –eso me trae sin cuidado–, lo que necesito es que quiten el autor y el tamaño del cuadro por si acaso algún fresco se presenta a reclamarlo.[16]

«Algún fresco». En un contexto en el que millares de europeos estaban siendo despojados de sus bienes, la expresión resulta, como poco, frívola e insensible. Aguirre quiso cubrirse las espaldas. Temía que tras la guerra cambiaran las tornas, que quienes habían sido expoliados quisieran demandar justicia y en ese nuevo panorama alguien reclamara las pinturas que compraba en Francia. Más valía no dejar huella. Toda cautela era poca…

DISPUESTOS A ADQUIRIR TODO LO QUE HUBIERA

Las vidas de Alois Miedl y Antonio María Aguirre se entrecruzarían en la primavera de 1944, pero no parece que el cónsul comprara nada al banquero alemán mientras estuvo destinado en Hendaya. Miedl no operaba en Francia. Es verdad que viajaba allí con cierta frecuencia por asuntos de negocios, declaró al teniente Theodore Rousseau en 1945, pero ninguno tenía nada que ver con el arte. Tampoco necesitaba proveerse allí porque el mercado neerlandés estaba en plena ebullición y él poseía la principal galería del país. No daba abasto.[17]

En los Países Bajos, como ocurrió en Francia o en Bélgica, los conquistadores no tocaron las colecciones públicas, aunque rondaron por sus márgenes y requisaron las pinturas que los coleccionistas judíos habían prestado a los museos. Las obras de arte y las galerías de propiedad judía

pasaron a manos arias, como ocurrió con la empresa de Jacques Goudstikker o las pinturas que Miedl compró a judíos angustiados al comenzar la ocupación. El resto fueron incautadas por el Negociado Mühlmann y el Grupo de Operaciones Especiales de Alfred Rosenberg (ERR), en el seno de la política que les privó de todos sus bienes. El grupo de Rosenberg, además, como responsable de la Campaña de los Muebles, orquestó el pillaje de las viviendas judías. Las demás colecciones privadas, salvo alguna excepción, fueron respetadas. A diferencia de Francia, en los Países Bajos había pocos magnates coleccionistas, como los Seligmann, Rothschild o Rosenberg franceses. Pero abundaban las obras de arte dispersas entre la población, en patrimonios familiares o en manos de pequeños coleccionistas. Tampoco abundaban las grandes obras maestras. «Solo un puñado de pinturas importantes fue vendido» en aquellos años, aseguraba Miedl, pero proliferaron los «objetos de pequeño tamaño o precio».[18]

Muchas de estas pinturas de exiguo volumen o valor eran de la escuela neerlandesa del siglo XVII, algunas de las cuales habían permanecido durante generaciones en la misma familia. Tras la invasión, el negocio de Miedl creció gracias a los judíos que vendían su patrimonio bajo presión, pero conforme avanzó la guerra no le faltaron proveedores, pues el mercado se abarrotó de obras de arte debido al empeoramiento de las condiciones de vida y a que los alemanes estaban dispuestos a comprar, y en grandes cantidades. «Coleccionistas, marchantes, cualquiera que poseyera pinturas quería vender», explicó Miedl al teniente Rousseau, ya en Madrid, en 1945. «La mayoría pasaron por su despacho al menos una vez», porque tenía contacto directo con Goering, con otros líderes nazis o con los grandes museos alemanes. Vendía casi al instante todo lo que compraba. Había corrido la voz de que quien quisiera adquirir pintura en los Países Bajos debía tratar con él, y recibía día tras día «un constante aluvión» de alemanes que recorrían el país «a la búsqueda de obras de arte».[19]

De tanto en tanto, conseguía una pieza sobresaliente, como los Rubens que compró a Franz Koenigs o la *Venus* de Lucas Cranach, que obtuvo del banquero Ernst Proehl. Pero su especialidad eran las pinturas de valor

medio, dimensión pequeña o mediana, trabajos menores de primeras figuras o de artistas de segunda fila, pinturas de género, creaciones de taller o de escuela, buenas copias de obras maestras… Material que oscilaba entre la calidad media y baja, e incluso, en ocasiones, pésima. En una carta a Martin Bormann, jefe de la Cancillería del Partido Nacionalsocialista y secretario personal de Hitler, Hans Posse, director del Museo de Linz, calificó como «basura holandesa» las pinturas que Miedl puso a la venta en la casa de subastas de Hans W. Lange en Berlín, en diciembre de 1940. Aun así, Posse compró las seis mejores, entre ellas «un magnífico, aunque algo retocado», retrato de Paolo Veronese.[20]

Daba igual que la calidad no fuera óptima. Miedl tenía un público asegurado en Alemania, donde casi todo podía venderse. Otto H. Förster, director del museo Wallraf-Richartz, de Colonia, explicaría a los aliados tras la guerra que muchos marchantes y ciudadanos alemanes no sabían qué hacer con su dinero y estaban dispuestos a adquirir todo lo que hubiera. Todo. Viejas copias de obras maestras hechas por profesionales, pintura de género o religiosa, escenas de caza, tablas y óleos de cierta calidad, aunque mal conservadas... Así pues, Miedl halló un filón en el campo de lo mediocre y lo vulgar, y compró lo que fuera a cualquier marchante neerlandés que tuviera algo que vender, y a toda familia que deseara o se viera forzada a liquidar su patrimonio, por malo que fuese, por escaso que resultara su valor artístico. Conforme arreció el bombardeo de las ciudades alemanas, también creció la demanda de muebles y de alfombras, «en las que Holanda era muy rica», y así diversificó su negocio.[21]

Apenas compró nada más allá de los Países Bajos y Alemania, pero en una ocasión hizo un buen negocio en Bélgica. Goering deseaba la colección de primitivos flamencos que poseía el banquero belga Émile Renders, una veintena de cuadros que incluía obras de Rogier van der Weyden o Hans Memling. Renders quería vender, pero ni Erich Gritzbach, el jefe de la casa de Goering, ni Walter Andreas Hofer, director de su colección, conseguían pactar el precio o la forma de pago. Tras semanas de negociaciones, el 25 de agosto de 1940 Goering lanzó una primera advertencia y ordenó que la institución alemana responsable del control de divisas –que dirigía él

mismo– bloqueara la colección para impedir su venta, dando a entender que, si no la compraba él, no la compraría nadie.[22]

Sin embargo, Renders no se amilanó y el pleito se prolongó durante meses. Fuera de sus casillas, el 17 de marzo de 1941 Goering amenazó con confiscar los cuadros: si retiraba su oferta de compra, advirtió en una carta, «las cosas seguirían su camino normal, sin que él pudiera hacer nada por impedirlo». Debía estar furioso, comentó tras la guerra Kajetan Mühlmann a los aliados, porque el mariscal amenazaba con frecuencia, pero jamás por escrito para no dejar huella. Llegados a este punto, y antes de pasar a mayores, Goering dejó la negociación en manos de Miedl, quien, ya fuera por su habilidad, ya porque las amenazas habían ido surtiendo efecto, alcanzó rápido un acuerdo: adquirió él mismo la colección por 800.0000 florines. Goering, a su vez, compró a Miedl las seis mejores pinturas del lote por 550.000 y el marchante se quedó con el resto. Goering renunció al grueso de la colección porque, vista en detalle, su calidad dejaba que desear. Abundaban las piezas en estado calamitoso, retocadas después con algo de imaginación y mucha creatividad por Jef van der Veken, un restaurador y ocasional falsificador de obras de arte que recreaba el estilo de Van Eyck u otros maestros flamencos. El destino final de las pinturas que Miedl conservó de esta colección sería una incógnita cuando acabara la guerra.[23]

Dado que la mayoría de sus compradores eran alemanes, Miedl viajaba con frecuencia a su país natal, adonde trasladó parte del stock de la casa Goudstikker para poder exhibirlo allí. Un informe aliado constató que en el otoño de 1940 ya había exportado desde los Países Bajos una cantidad considerable de pinturas, consignadas a nombre de su holding Schantung Handels, y depositadas en el Landvolksbank de Berlín. La Schantung, el Landvolksbank y la banca Witzig & Co. gestionarían sus transacciones en Alemania. También disponía de un almacén cerca de la Cancillería del Reich, al que Hitler acudió alguna vez a seleccionar obras de arte. En ocasiones, enviaba fotos de los cuadros a los compradores potenciales, práctica habitual en el comercio artístico de la época.[24]

Su principal cliente en estos años, por supuesto, fue Hermann Goering. Le siguió Adolf Hitler. En nombre del Museo de Linz, Hans Posse, Maria

Almas-Dietrich o Heinrich Hoffmann, fotógrafo oficial del *Führer* y marchante ocasional, gran amigo de Miedl, adquirieron directamente 53 pinturas, y alguna otra más en subastas. Tras la guerra, Miedl proclamó que él no había trabajado con el Negociado Mühlmann o con la sección neerlandesa de la ERR, las agencias que incautaban bienes a los judíos. Lo suyo era el comercio y no las requisas, insistía, y solo en una ocasión le habría vendido un cuadro a Mühlmann. Sin embargo, el director de cine Theo Güsten, empleado durante un tiempo por Miedl en la compañía cinematográfica Cinetone, aseguró que Mühlmann ocupaba el tercer puesto en su ranking de clientes.

Tras ellos, llegaban en tromba los museos alemanes o austriacos: Otto Förster, director del Museo de Colonia; Wilhelm Drost, director del de Danzig; el Dr. Herbst y Gert Adriani, de Viena; agentes de los museos de Dresde, Breslavia, Düsseldorf, Essen, Greifswald, Hamburgo, Karlsruhe, Múnich, Wuppertal... También casas de subastas, como la de Hans W. Lange, en Berlín, a través de la cual colocó veintiséis cuadros ya en diciembre de 1940 y otros doce en marzo de 1941. Y después, decenas, decenas y más decenas de marchantes y galeristas, de coleccionistas grandes o pequeños, a veces de instituciones estatales o paraestatales, como la ocasión en que vendió una pintura a las Juventudes Hitlerianas. La mayoría de sus clientes alemanes residían en Berlín. Pero también se acercaban a él gentes de todas las ciudades arriba citadas y de algunas más: Brandemburgo, Coburgo, Brixen, Fráncfort, Friburgo, Fürth, Kaiserlautern, Rostock, Siegburgo, Stuttgart, Weiden... Asimismo, tenía clientes en algunos países neutrales como Suiza y España, y en Estados Unidos antes de que entrara en la guerra. En Argentina vendió varias pinturas a Alfredo Hirsch, un representante de la comunidad judía del país, de origen alemán.[25]

EL EXPOLIO DE LOS PATRIMONIOS ARTÍSTICOS NACIONALES

A lo largo de la guerra, los Países Bajos recibieron una ingente avalancha de compradores alemanes dispuestos a llevarse cualquier obra de arte. La invasión fue más grave que en otros territorios ocupados de Europa Occidental porque los nazis pensaban integrarlos en el Reich alemán, y en abril de 1941 eliminaron las restricciones comerciales y monetarias en la frontera, llevando a cabo, de facto, una unión aduanera. Desaparecida la regulación sobre cambio de divisas o comercio a ambos lados de la frontera, y con el marco sobrevalorado respecto al florín, la tromba de compradores se multiplicó y sobrevino un descomunal drenaje hacia Alemania de productos de toda clase, incluidos los bienes artísticos y culturales. La debacle llegó a un punto tal que las propias autoridades alemanas hubieron de restablecer en 1943 los controles sobre la exportación de obras de arte para no despojar «completamente el patrimonio cultural» neerlandés. Controles que jamás fueron eficaces. Los Países Bajos, escribiría Theodore Rousseau en uno de sus informes para la Unidad de Investigación sobre el Arte Expoliado (ALIU por sus siglas en inglés), sufrieron el «éxodo casi completo de las obras de arte propiedad de particulares, debido al ejército de compradores alemanes».[26]

Lo mismo estaba ocurriendo en Francia o en Bélgica, donde millares de marchantes, bien arraigados en la profesión o recién iniciados al olor del boyante negocio, colaboraban con los alemanes. Corrió la voz por Alemania de que comprar arte en la Europa ocupada era un chollo, y galeristas, coleccionistas, directores de museos, representantes de grandes empresas o de la administración, e incluso los soldados allí destinados, aprovechaban la ocasión. Había llegado una nueva fiebre del oro y nadie quería permanecer al margen, ser el último, perder comba en la caza del tesoro, como constató el alcalde de Fráncfort, Friedrich Krebs, en 1941:

> En mi visita a Francia y a Bélgica oí decir a diversos agentes que los marchantes de arte hacían peregrinajes a París en manadas y compraban todo lo que se pudiera comprar. Lo que es barato

> para los marchantes es bueno para la administración de la ciudad. Por eso también hemos ido a por esos tesoros [...] Sé que otras ciudades están comprando también lo que pueden [...] Son ocasiones únicas. Uno tiene que ser listo y ser el primero en el mercado.[27]

Theodore Rousseau, que indagó sobre los mercados de arte europeos durante la guerra para la ALIU, de los servicios secretos norteamericanos, describió de un modo muy claro y preciso cómo los alemanes esquilmaron el patrimonio artístico francés, cual plaga de langosta:

> Los compradores alemanes llegaron a París por centenares. No había nada que los detuviera. Armados con papel moneda, tenían una ventaja de veinte a uno sobre el franco y la certeza de que no importaba lo que pagaran en Francia, porque podían obtener un beneficio del cien por cien en casa. En las subastas alemanas, incluso el arte condenado por el régimen como degenerado se vendía a precios extravagantes.

Sin duda, esta campaña descomunal, desmedida, de compra intensiva de arte en el mercado privado es de menor importancia cualitativa que las requisas e incautaciones, vinculadas en la mayoría de los casos al Holocausto y a otras políticas de exterminio o genocidio cultural. No obstante, el volumen afectado fue mucho mayor. Para comprender el expolio en toda su dimensión es preciso tenerlo en cuenta, pues con el paso del tiempo hoy hemos perdido esta perspectiva. No ocurrió así con los gobiernos de los países ocupados, que mientras permanecían en el exilio, o ya en la posguerra, entendieron que las compras masivas de obras de arte también eran parte del expolio y constituían una catástrofe nacional: el despojo, la esquilmación del patrimonio cultural de cada país.[28]

De hecho, en aquellos años del final de la guerra y la inmediata posguerra, las incautaciones y las requisas, combinadas con las compras masivas, fueron apreciadas como fragmentos de un único proceso, por el cual los nazis y sus aliados habían transferido de un modo masivo obras de arte y objetos culturales desde los países ocupados hacia colecciones estatales o privadas en Alemania. Para los países por los que acababa de pasar la plaga de langostas nacionalsocialista, revertir el expolio cultural era una necesidad. Por esta razón, el gobierno francés estableció el 24 de

noviembre de 1944 una Comisión de Recuperación Artística cuyo principal cometido fue recobrar «el patrimonio nacional que fue arrancado de Francia por el enemigo». Los otros países ocupados, una vez liberados, adoptaron medidas similares.[29]

Esta percepción quedó patente en el acuerdo firmado el 12 de febrero de 1945, antes de que acabara la guerra, por los ministros de Educación de Bélgica, Francia, Luxemburgo y los Países Bajos. El texto abordaba la restitución de «obras de arte, bibliotecas y archivos y, en líneas generales, del patrimonio cultural» saqueado, y se comprometía a reintegrar «todos los bienes, muebles o inmuebles, derechos o intereses de los cuales los estados aliados o sus habitantes hayan sido desposeídos durante la guerra». Quedaban así patentes las dos grandes preocupaciones que, a la altura de 1945, obsesionaban a los países occidentales ocupados: la reconstrucción de sus patrimonios artísticos nacionales y la restitución de las obras requisadas a sus legítimos propietarios. De ahí que el pacto definiera como bienes culturales expoliados todos aquellos que

> durante la ocupación de todo o parte del territorio nacional han sido sustraídos por ciudadanos enemigos o por sus agentes a su patrimonio nacional tal cual existía antes de la ocupación, ya sea directamente por actos de secuestro o incautación, ya sea indirectamente por compras o transacciones, cualquiera que hayan sido los medios de pago empleados.

Las décadas transcurridas desde el final de la guerra han hecho que cambie el modo en que percibimos el expolio, pero en la posguerra, los gobiernos aliados consideraban que no solo las incautaciones y requisas fundamentadas en la política racial, sino también las compras masivas de obras de arte o antigüedades llevadas a cabo por los alemanes en el mercado, constituían las dos caras de un mismo problema: el pillaje de sus patrimonios artísticos nacionales y su trasvase hacia Alemania.[30]

15

Falsarios

> Los negocios de Monsieur Latour resultaban menos comprometidos. Para él trabajaban varios hombres. Tenía dos pintores fijos y un escultor. Los pintores le hacían cuadros antiguos principalmente, pero también llegaron hasta a hacer algún Corot, algún Modigliani y apuntes de Renoir. Al escultor, Monsieur Latour le había especializado exclusivamente en arte chino y dentro de éste en terracotas de la época de Ming.
>
> CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO, *Manuel de Montparnasse (París 1940-1943)*, Madrid, Editorial Mediterráneo, s/f, p. 174.

CELEBRACIONES EN NYENRODE

Quizás 1940 y 1941 fueran los mejores años de Alois Miedl durante la guerra. Puede que también 1942. Los negocios eran boyantes y los millones entraban a espuertas. Miedl era el hombre de Goering en los Países Bajos para todo lo relacionado con el mundo del arte, y eso le confería una notable influencia. Pudo demostrarlo en diciembre de 1940, tras un encontronazo con el SD, el servicio de información de la Oficina Central de Seguridad del Reich (RHSA), el conjunto de fuerzas policiales que dirigía Heinrich Himmler, en el que también estaba integrada la Gestapo.

En 1947, Miedl contó una versión algo confusa y rocambolesca del incidente, cuya trama implicaba a su amigo Franz Koenigs. Por lo visto, el Movimiento Nacional-Socialista Neerlandés (NSB) pretendía asesinar a alguien, aunque no está claro a quién. Koenigs conoció la noticia, quiso evitarlo, y avisó a Miedl para que, a su vez, alertara a Goering. Cuando el SD supo que pretendían impedir la operación, ordenó el arresto de ambos. Koenigs pasó varias noches detenido, Miedl solo una, pero al final, Goering

liberó a los dos. Según Miedl, el episodio se saldó con la destitución del jefe de la SD en Ámsterdam, Friedrich Wilkens, y su remplazo por el comandante Willy Lages, de quien acabaría dependiendo la Oficina de Emigración Judía, responsable de organizar la deportación de judíos a los campos de concentración.[1]

Fueran cuales fueran los motivos del encierro, Miedl salió reforzado. Gracias a la influencia de Goering parecía intocable. Influencia que, además, le permitía extender su protección sobre Dora, su mujer judía, sobre sus hijos y sobre algunos amigos y conocidos también judíos. Aunque se mantuvo avizor frente a los movimientos de la SD, la Gestapo y las SS, en aquellos primeros años de la guerra se sentía seguro y, si el aluvión de trabajo se lo permitía, disfrutaba de una vida placentera en las residencias de descanso cercanas a Ámsterdam que adquirió a los Goudstikker: el castillo de Nyenrode y la villa de Oostermeer van Amstel.

Recién acabada la contienda, Theo Güsten, un realizador de cine alemán afincado en los Países Bajos, describió el ambiente que se vivía en Nyenrode en estos años de gloria y celebraciones. Güsten había sido empleado de Miedl. En los años veinte había alcanzado cierta fama y prestigio por un documental sobre la industria en la región neerlandesa de Zaan. Quizás por este motivo, Miedl le nombró director de la productora Cinetone, tras comprársela en 1940 a Marcus Wolff. Pero Güsten era un hombre de izquierdas, incapaz de someterse al dictado de los invasores. De entrada, quiso impedir que los técnicos y actores del Movimiento Nacional-Socialista Neerlandés monopolizaran las producciones de Cinetone. Además, intentó producir una serie de películas que realzaban la identidad nacional neerlandesa, toda una provocación cuando el país estaba ocupado por los nazis. El esfuerzo resultó baldío. En 1942, Joseph Goebbels, que deseaba ejercer un control más estrecho sobre el cine neerlandés, dispuso que la Universum Film AG (UFA), la gran productora alemana, comprara el estudio. Miedl vendió y Güsten se quedó sin empleo. Los nazis le detuvieron poco después. Pasó dos años en un campo de concentración. Su mujer, la cantante y bailarina judía Chaja Goldstein, también. Ambos sobrevivieron a la guerra.[2]

El 16 de julio de 1945, tras interrogar durante semanas a Miedl en Madrid, el teniente de los servicios secretos norteamericanos Theodore Rousseau entrevistó a Güsten. El director había frecuentado las fiestas y recepciones fastuosas que ofrecían los Miedl a principios de los años cuarenta en Nyenrode, en las que, en medio de la penuria que asolaba al país durante la guerra, no faltaba de nada a sus invitados. Por allí pasaban cuando estaban en los Países Bajos, contó Güsten a Rousseau, Hermann Goering y su hermana Olga. También Heinrich Hoffmann, el fotógrafo de Hitler, y su hija Henriette von Schirach, mujer de Baldur von Schirach, *gauleiter* de Viena. Era fácil toparse con Gerhard Fritze, hombre del emporio químico alemán I. G. Farben y camarada del príncipe Bernhard van Lippe-Biesterfeld, marido desde 1936 de la princesa Juliana, heredera del trono holandés. O con Alfred Flesche, amigo de Miedl, que antes de la guerra presidió la Cámara de Comercio Germano-Neerlandesa, militó en la quinta columna y ahora administraba el banco judío y arianizado, Lippmann, Rosenthal & Co. Como si se tratara de una broma macabra, los nazis decidieron que este banco requisado a sus dueños judíos gestionara la incautación de todas las propiedades judías en los Países Bajos.[3]

Por aquellas fiestas de Nyenrode, apuntaba Güsten, pululaban los dirigentes del NSB y miembros destacados de las SS como el comandante Willy Lages, director de la Oficina Central de Emigración Judía. Miedl contaría a Theodore Rousseau en Madrid, en 1945, que su trato con oficiales de las SS, a los que sobornaba con regalos, le permitió salvar a sus amigos y familiares judíos. Pero el hecho de que el principal responsable de las deportaciones a los campos de exterminio en los Países Bajos frecuentara la casa de los Miedl desconcertó al teniente. Al igual que le contrarió saber que aquel círculo de nazis acérrimos festejaba en el castillo de Nyenrode, el 20 de abril de cada año, el cumpleaños de Hitler, y que Alois y su esposa Dora, judía pero aria honorífica, propusieran año tras año un brindis a la salud del *Führer*.

Rousseau salió escamado de su entrevista con el director de cine. «Los conocidos de Miedl tienen una desagradable reputación, y muchos de ellos han estado envueltos, directa o indirectamente, en actividades subversivas»,

escribió al final de su informe. «Parece que Miedl solo ha contado hasta la fecha una parte de su historia». Miedl, diría Güsten en su alemán natal, y en alemán lo constató Rousseau en su informe, era *sehr schlau*. Muy astuto.[4]

LA REVELACIÓN DE HENRIETTE VON SCHIRACH

En *El precio de la gloria*, su autobiografía publicada en 1956, Henriette von Schirach recordaba haber estado sentada más de una vez, siendo niña, sobre las rodillas de Adolf Hitler, personaje hacia el que expresa en su libro un ambiguo sentimiento de admiración y rechazo. Henriette había nacido en 1913. Era hija de Heinrich Hoffmann, el fotógrafo del *Führer*, y contrajo matrimonio en 1932 con Baldur von Schirach, líder en aquel momento de las Juventudes Hitlerianas y desde 1940 *gauleiter*, o jefe del partido nacionalsocialista, en la región de Viena. En los años veinte, Hitler frecuentaba la casa de los Hoffmann. «Venía a vernos todas las tardes», escribe Henriette, «nosotros le ofrecimos 'una segunda familia'». Él fue quien le notificó la muerte de su madre y ejerció desde aquel momento como tutor: el señor Hitler, así le llamaba de pequeña, le habló de los mitos nórdicos, y le sugirió qué libros debía leer y cuáles no. Con él fue por vez primera a la ópera de Bayreuth o a las sesiones del *Reichstag*.[5]

Quiso la casualidad que Hoffmann y su hija figurasen también entre los mejores amigos de Alois Miedl en las altas esferas del Reich. Cuando viajaban a Ámsterdam, solían alojarse en sus villas de recreo de Nyenrode u Oostermeer. En abril de 1943, Henriette visitó el país, pero esta vez pasó unos días en el céntrico hotel Amstel para medir el pulso a la ciudad. Caminó tranquila por sus calles y canales, visitó la casa natal de Rembrandt, y aunque quiso ir de compras no lo consiguió porque todo el territorio estaba desabastecido y no había nada que comprar. La sensación de paz, sin embargo, acabó una noche cuando se despertó alertada por llantos y chillidos. Medio dormida, abrió una ventana y vio a cierta distancia cómo dos centenares de mujeres avanzaban por la calle cargando fardos que parecían hechos a trompicones. También escuchó una voz que

gritaba: «los arios, que permanezcan atrás». Despacio, las mujeres cruzaron un puente. Aún oía sus lamentos cuando se diluyeron en la oscuridad.[6]

A la mañana siguiente quiso indagar qué ocurría, pero solo recibió evasivas. Nadie había escuchado nada, nadie sabía nada, nadie decía nada y nada había conseguido averiguar cuando coincidió más tarde con Alois Miedl, a quien también inquirió. Parece, a juzgar por su respuesta, que la pregunta debió de sorprenderle: «Eran judías a las que estaban deportando. ¿Pero es que no lo sabes?», respondió, como si no terminara de tener del todo claro si su amiga era corta de entendederas, vivía en la luna o se trataba de la persona más ingenua de la tierra. Máxime cuando Baldur von Schirach, su marido, había deportado entre 1940 y 1943 a 60.000 judíos desde Austria hacia los campos de exterminio del este de Europa, y se vanagloriaba de haberlo hecho para salvar «la cultura europea».[7]

Fuera como fuese, Henriette contó en su autobiografía que la imagen de aquellas mujeres judías humilladas desató en ella una crisis. Crisis que no debió de ser ajena al ambiente derrotista que empezaba a vivirse en el Tercer Reich tras la derrota de Stalingrado, el retroceso del ejército alemán en el norte de África y los devastadores bombardeos sobre las ciudades alemanas. Cada vez parecía más difícil que el Reich durase los mil años prometidos por Hitler, y quienes habían depositado una fe ciega en él comenzaban a dudar, a cuestionar dogmas que hasta la fecha parecían inamovibles. Henriette asegura en su descargo que en 1943 no sabía nada, que aún era una muchacha inocente, cuya formación transcurrió en un entorno blindado, impermeable, saturado de nacionalsocialismo; que vivía en una torre de marfil, aislada de un mundo real aún apenas descubierto a sus treinta años. Una joven que, como observa Daša Drnidć en su novela *Trieste,* al hablar de los alemanes en aquellos años, vivía en la ilusión de los que no sabían nada, porque aquellos que sabían lo que estaba pasando no lo decían, los que no lo sabían, no lo preguntaban, y los que preguntaban no recibían respuestas...[8]

Salvo que la esposa del *gauleiter* de Viena no era una muchacha normal y corriente. Una mujer alemana del común no habría acudido al día siguiente a casa del comisario del Reich para los Países Bajos, Arthur

Seyss-Inquart, máxima autoridad durante la ocupación, para exigir que confirmara –o desmintiera– lo que sus ojos habían visto y Alois Miedl le había explicado. Seyss la recibió con los brazos abiertos. Disfrutó mostrándole su jardín japonés en miniatura, con sus pequeñas pagodas, sus puentecillos de arcilla, sus arbolitos nudosos y unas diminutas figuras caminando entre ellos. Pero declinó complicarse la vida debatiendo la política hacia los judíos con la pupila de Hitler. Debía de resultar difícil creer que aquella mujer estuviera en la inopia, y quizás pensara que alguien deseaba probar su discreción o tenderle una trampa. Conforme el viento de la guerra comenzó a soplar contra Alemania, el ambiente político fue cada vez más resbaladizo y peligroso. Volaban cuchillos en todas direcciones y tan arriesgado resultaba hablar de más como hacerlo con la persona equivocada. «Con una expresión tan fría como educada, no quiso aclararme nada, ni responder a mis preguntas sobre las deportaciones», anotó Henriette.

Por si fuera poco, como siguiera indagando sobre los judíos neerlandeses y su destino, un oficial de las SS malinterpretó sus pesquisas. «Si quiere saber más, venga conmigo mañana», se ofreció. Al día siguiente fueron a una escuela. Allí vio un pupitre cubierto de anillos de boda desgastados y, a su lado, pequeños sacos de gamuza repletos de piedras preciosas, divididas por colores. «Aquí puede comprar diamantes a precios ridículos ¿Quiere uno? No necesito explicarle a quién pertenecían». «No. No necesité ninguna explicación», concluye Henriette. «Me sentí avergonzada de estar allí. Tuve la sensación de estar expoliando una tumba». El oficial había interpretado que su interés por los judíos escondía la intención de adquirir una ganga. Confusión comprensible, pues todo alemán bien situado en el entramado político o administrativo del Reich sabía que, en cada ciudad ocupada, pulsando el contacto adecuado, era fácil visitar mercadillos semiclandestinos donde hallar bienes expoliados a precio de saldo: joyas, abrigos de pieles, obras de arte...

Henriette acudió indignada a casa de los Miedl. «¿Bajo las órdenes de quién se hacen estas cosas?», quiso saber. Alois le siguió la corriente, se mostró escandalizado, como si jamás hubiera podido concebir que existiera

un mercado negro, o que alguien traficase con bienes expoliados. Y aseguró que las órdenes no podían venir de Hitler, que el *Führer* no debía de saber nada, que todo esto ocurría a sus espaldas, y que ella, criada en sus rodillas, era la persona adecuada para contárselo. «Juro que lo haré», escribe Henriette que respondió. Da igual que Miedl la empujara en serio a hablar con Hitler, que solo hiciera gala de un alarde de ironía o que se embarcara en un exceso retórico que la joven malinterpretó. También daría igual que aquella conversación hubiera tenido lugar, o no. Puede que fuera un recurso literario de Henriette para ilustrar que en aquel viaje tuvo una revelación, una epifanía. Que comprendió lo que no había sabido, querido o podido entender hasta entonces. Y que aquella revelación exigía actuar en consecuencia, y explicar al *Führer* su desencanto, su disconformidad con lo que había visto.

Así pues, al día siguiente Henriette von Schirach regresó a Alemania para cumplir su promesa. Miedl improvisó una gran fiesta de despedida en la que hizo gala de nadar en la abundancia: cocos, ginebra, grandes bolas de queso, salchichas recién fritas... alimentos que escaseaban en Ámsterdam. «Éramos alemanes en Holanda, no nos faltaba de nada», anota Henriette, cuyo relato adquiere un tono cada vez más cínico y sombrío. Los Miedl fueron con ella a la estación. Habían colmado su compartimento con tulipanes rojos y amarillos. Siempre fiel a la máxima de que nunca estaba de más repartir obsequios, mantener contentas a sus amistades, máxime si eran influyentes, Miedl le entregó dos regalos envueltos con mimo. Henriette los abrió en pleno viaje. El primero contenía «una pintura que había admirado en casa de mis amigos». El otro consistía en material de costura y tela, cosas que escaseaban en Alemania. Al ver los presentes, sufrió otra decepción. Aquello debía proceder del expolio, y los excesos de Miedl permitían intuir que trasteaba por el mercado negro. «Jamás usé la tela. Como todo lo demás, probablemente había sido confiscada». No sabemos qué hizo con el cuadro.

De Ámsterdam fue directa a Berghof, la villa bávara de Hitler, quien nada más verla preguntó por su viaje. Y delante de otros diecisiete invitados, Henriette vomitó su experiencia a borbotones: los golpes a las

judías, sus gritos, el mercadeo con sus bienes... Cuando terminó de hablar, todos miraban en silencio al suelo. Hitler pareció desconcertado, como si no esperase un ataque desde aquel flanco. Luego volvió el rostro hacia ella, muy despacio. «Me miró con unos letales ojos azules, de los que habían desaparecido las pupilas». Trató de mantener el control, pero estalló y empezó a chillar: «¡Eres una sentimental! ¿A ti qué te importa? ¡Las judías no son de tu incumbencia!». Gritaba, gritaba y no paraba de gritar. Gritaba tanto que su voz traspasaba las paredes. «El grito era su arma», acota Henriette al reconstruir la escena. «¡Todo esto es puro sentimentalismo! Bobadas sobre la humanidad». Estaba tan desencajado, tan fuera de sí que sintió pena por él, pero al tiempo «le odiaba». Cuando salió corriendo, Hitler aún arremetía contra su «carácter cosmopolita». Goebbels, presente en la sala, consignó cínicamente en su diario que había descubierto la compasión «después de que casi 60.000 judíos hubieran sido deportados delante de la puerta de su casa».[9]

Así narró Henriette von Schirach, en 1956, cómo trece años atrás descubrió que el Tercer Reich deportaba, maltrataba y expoliaba a los judíos, cómo en aquel momento perdió su fe en Hitler y le plantó cara en un enfrentamiento que quizás adornara, pero cuya existencia no cabe cuestionar pues ocurrió ante testigos que dejaron constancia del mismo. Sin embargo, mientras describía este episodio en sus memorias, y recelaba del cuadro que le regaló Alois Miedl porque podría proceder del expolio, Henriette se entregaba a otros menesteres también relacionados con la pintura.

En 1949, tras la fundación de la República Federal de Alemania, americanos, franceses y británicos transfirieron al nuevo país las competencias que asumieron en los años que duró la ocupación. Entre ellas, la custodia de las obras de arte recuperadas en la posguerra. Muchas no habían sido reclamadas por sus dueños; en otros casos, las demandas se desestimaron. Desde entonces, coincidiendo con el inicio de la Guerra Fría, la restitución de obras de arte a los expoliados por los nazis se paralizó. También a partir de este momento, consolidada la República Federal de Alemania, llegaron otro tipo de reclamantes: los propios nazis cuyas

colecciones habían requisado los aliados, o sus familiares en el caso de que estuvieran encarcelados o hubieran muerto. El estado de Baviera, que recibió de los americanos 10.000 obras de arte, resultó proclive a devolver a los viejos coleccionistas del Tercer Reich unos bienes que habían acumulado durante la guerra, y que en su mayoría provenían del expolio. Emmy y Edda Goering, la viuda y la hija de Hermann Goering, recuperaron varias pinturas de la colección del mariscal, alegando que no le pertenecían a él, sino que las habían adquirido ellas.[10]

Henriette von Schirach también figuró entre las primeras en reclamar. En 1953 ya había recuperado 89 cuadros que pertenecieron a su padre, Heinrich Hoffmann; en 1957, su hermano Heinrich recobró otros 170. El goteo prosiguió en los siguientes años. En 1962, el gobierno de Baviera cedió a Henriette, por el módico precio de 300 marcos, el cuadro *Vista de una plaza holandesa*, del pintor neerlandés del siglo XVII Jan van der Heyden. Al año siguiente lo revendió en una subasta: el cabildo catedralicio de Xanten, una pequeña ciudad alemana, ofreció por él 16.100 marcos. Henriette ganó cincuenta veces más de lo que había pagado. Aquella pintura había pertenecido a Gottlieb Kraus, ciudadano de origen judío y cónsul honorario de Checoslovaquia en Viena. Kraus y su familia abandonaron la capital austriaca tras la invasión de 1938, dejando allí 160 pinturas que la Gestapo requisó en 1941. Entre ellas figuraba el Van der Heyden. Heinrich Hoffmann se lo compró a la Gestapo al año siguiente. Durante años, los herederos de Kraus trataron de recuperar la pintura. Tendrían que esperar hasta el 21 de marzo de 2019, cuando un tribunal alemán sentenció que la catedral de Xanten debía entregársela al bisnieto de Kraus. Hasta la fecha, la familia solo ha recuperado siete de las 160 piezas expoliadas.[11]

No sabemos qué cuadro le regaló Alois Miedl a Henriette von Schirach tras su viaje a Ámsterdam de 1943, aquel cuadro que, junto con el paño de tela, tanto le había escandalizado porque intuyó que podía proceder del expolio a los judíos. Como Miedl comerciaba sobre todo con pintura neerlandesa del siglo XVII, quizás fuera una tela similar al Van der Heyden que la Gestapo requisó a los Kraus, que Heinrich Hoffmann compró como una ganga en 1942, que ella recuperó a precio de saldo en 1962, y por el

que obtuvo un pingüe beneficio en 1963. Beneficio ganado poco después de que en 1960 publicara la versión inglesa de aquellas memorias en las que contó su epifanía, su decepción y el odio que sintió hacia Hitler al ser consciente de cómo el Tercer Reich maltrataba y expoliaba a los judíos. En 1976, al presentar la reedición del libro en Viena, ya no quedaban rescoldos de aquel odio. Los austriacos, llegó a decir entonces provocando un gran escándalo, debían estar muy orgullosos de su compatriota Adolf Hitler.[12]

CRISTO Y LA ADÚLTERA

Cuando Miedl llegó a España, en la primavera de 1944, pronto comenzó a circular el rumor de que había traído consigo una fortuna en arte. Sus vínculos con Goering eran conocidos en los mentideros políticos y en los círculos germanófilos ¿Venía con toda o con parte de la famosa colección de pintura de Hermann Goering? La idea de que un alemán cargado de tesoros hubiera llegado en pleno derrumbe del Tercer Reich resultaba muy atractiva, y fue objeto de chácharas y cotilleos en una ciudad como Madrid, cada día más acostumbrada a ver cómo campaban por sus calles refugiados alemanes. Algunos solo habían tenido tiempo de marcharse con lo puesto tras el desembarco de Normandía y el consiguiente avance de las tropas aliadas por Francia; de otros se presumía que habían llegado con un gran patrimonio.

Los rumores sobre Miedl y sus cuadros debieron de circular por doquier y en todos los niveles. Los aliados tomaron nota de uno: en el caso de que Miedl hubiera traído consigo a España el cuadro *Cristo y la adúltera*, de Johannes Vermeer, también conocido como *La Magdalena*, el Museo del Prado estaría dispuesto a pagar por él hasta dos millones de pesetas, toda una fortuna para la época. Fuera o no fuera aquella noticia un bulo, no eran de extrañar ni el interés ni la prodigalidad atribuidos al Prado. Su colección de pintura neerlandesa del siglo XVII posee algunas piezas notables, pero aún hoy es pequeña y escasean las grandes firmas: un solo Rembrandt y ningún cuadro de Franz Hals o de Vermeer. Por otra parte, *Cristo y la*

adúltera había sido descubierto hacía poco y la noticia de su aparición causó una fuerte conmoción en el mundo del arte en todo el planeta.[13]

La venta del *Cristo y la adúltera* fue el último gran negocio de Alois Miedl con la Galería Goudstikker. Mediado 1943, el comercio de obras de arte aún era rentable, aunque ya habían pasado los buenos tiempos del inicio de la guerra, cuando el Tercer Reich dominaba Europa y afloraban las grandes colecciones privadas. Cada vez había menos que comprar y lo que aparecía era de peor calidad. Miedl fijó el precio de la pintura en dos millones de florines, de modo que el Prado no hubiera andado muy desencaminado de haber sugerido una cifra similar. Por supuesto, Miedl ofreció el cuadro a su mentor, Hermann Goering. Aunque pronto afloraron más candidatos. A finales de 1943, un consorcio de coleccionistas neerlandeses, liderado por el marchante Hoogendijk, se mostró dispuesto a superar cualquier oferta si la pintura permanecía en los Países Bajos, cuyo patrimonio cultural estaba siendo devastado por los nazis.[14]

Al tiempo, Heinrich Hoffmann, agente de Hitler, hizo cuanto pudo para llevárselo a Linz. Pero Walter Andreas Hofer, director de la colección de Goering, se plantó firme. Hofer había vivido como una humillación que *El astrónomo*, la obra maestra de Vermeer, requisada en 1940 a los Rothschild de París por la ERR de Alfred Rosenberg, se le escapara de las manos y acabara en la colección del *Führer*. Por otra parte, Goering había visto también cómo *El hombre del sombrero alto*, otro Vermeer que adquirió Miedl en los Países Bajos, caía en las manos del Negociado Mühlmann, y de allí, a instancias de Baldur von Schirach, pasaba al Museo de Arte e Historia de Viena. Esta vez, Hofer no iba a dejar pasar la ocasión.[15]

Sin embargo, existía un problema. Y no era menor. El origen del cuadro era un misterio. Había llegado a manos de Miedl a través de Petrus Jan Rienstra van Stuyvesande, amigo y director del Buitenlandse Bankvereniging, el banco que Miedl poseía en Ámsterdam. Rienstra, a su vez, lo recibió del pintor Han van Meegeren, quien se limitaba a contar que actuaba en nombre de una vieja viuda que deseaba vender y permanecer en el anonimato, algo bastante habitual en el momento, pues muchos neerlandeses que comerciaban con los nazis no deseaban que su nombre

fuera público para no ser tachados de colaboracionistas. A Goering, siempre receloso, le escamaba tanta incertidumbre. No deseaba comprar una pintura que quizás alguien pudiera reclamar algún día y quería tener cubiertas las espaldas. Según alegó, temía que la tela hubiera sido expoliada a un judío y que este «luego pudiera chantajearle». O que procediese de un robo y Van Meegeren fuera un perista. Sin un documento que certificara su origen, no se atrevía a comprar, pero al mismo tiempo, precavido, se llevó el cuadro a Carinhall para que nadie optara por él. Consideraba que aquella pintura, que en el acto ordenó colocar en la principal galería de su residencia palaciega, sería su mejor adquisición en toda la guerra. La joya de su colección.

Con su habitual pragmatismo, Miedl resolvió el conflicto al que se aferraba Goering para no pagar un cuadro del que ya había tomado posesión. Un día, acompañado de Rienstra, se plantó en casa de Van Meegeren con una máquina de escribir portátil y varios folios. Conminado por ambos, el pintor redactó y firmó en el acto una carta por la cual se comprometía a desvelar en el plazo de dos años quién era el anterior propietario. La carta era un evidente embuste, pero zanjaba la cuestión porque Goering, en realidad, no tenía el menor interés en conocer la proveniencia real del cuadro. Solo quería poseer un documento que permitiera descargar toda la responsabilidad sobre Van Meegeren en caso de que, en el futuro, alguien reclamara la obra y estallara un escándalo.

Salvado el obstáculo, Goering, siguiendo su práctica habitual, regateó el precio y bajó de los dos millones que pedía Miedl a 1,65 millones de florines. Además, como todavía no las tenía todas consigo respecto al origen del cuadro, decidió que en lugar de pagar en metálico abonaría su valor en cuadros, para que aquello no pareciera una compra sino un intercambio. Miedl pudo elegir 137 pinturas menores de su colección por un precio cercano al negociado. El acuerdo se firmó en febrero de 1944. Algo más de medio centenar del lote había pertenecido a la colección original de Jacques Goudstikker. Goering pagaba a Miedl con sus propios cuadros.[16]

El tiempo demostraría que esta vez las sospechas de Goering estaban fundamentadas, aunque no en el sentido que el mariscal había creído. Acabada la guerra, los aliados descubrieron que el Vermeer era falso. Craig Hugh Smyth, historiador del arte, oficial de los *Monuments Men* y uno de los responsables de la recuperación de pintura y antigüedades en Alemania tras la contienda, aún recordaba en los años ochenta del siglo XX cómo el cuadro llegó, en una soleada mañana de 1945, al centro de recolección de obras de arte que el ejército norteamericano había establecido en Múnich. Nada más proceder a su desembalaje, cuenta Craig Hugh Smyth, todos los especialistas que trabajaban allí comprendieron que se trataba de una falsificación. «El Vermeer de Goering no se sostenía a la luz del sol». Más tarde, se sabría que había sido pintado por el propio Han van Meegeren.[17]

Otro *Monument Men*, Herbert Stewart Leonard, reveló a Goering la mala noticia durante los interrogatorios previos a los juicios de Núremberg. Quien fuera el segundo hombre del Reich se resistió a creer que le hubieran timado, que una de sus posesiones más queridas resultara ser un fraude. Era un mazazo brutal al orgullo que se esforzaba por mantener incólume frente al tribunal que le juzgaba por crímenes de guerra. Ante el americano, hizo cuanto pudo por salvar su imagen. Aseguró que él no deseaba comprar el cuadro, que su sexto sentido le alertó desde un primer momento, aunque reconoció que no era «suficientemente experto en arte como para distinguir un original de una reproducción en un caso tan complejo». «Fue un asunto de Miedl y Hofer», insistiría. En concreto, de Miedl, quien presionaba contumaz, inclemente, insistiendo día tras día en que afloraban posibles compradores como si fueran setas, que incluso el gran Rijksmuseum, de Ámsterdam, deseaba la pintura. Incapaz de resistir la cantinela, al final se rindió. «Moviendo la cabeza, Goering se lamentó de las estafas de los marchantes, los peligros del mercado del arte y las traiciones a su confianza». En aquel momento, contaba Stewart, parecía como si «hubiera descubierto por primera vez que existía la maldad en el mundo».[18]

¿Y Miedl? ¿Sabía que el cuadro era falso? Como casi todo lo relacionado con él, aquí el terreno es ambiguo, confuso, y no es posible una respuesta taxativa. Desde luego, es difícil pensar que un engaño de esta envergadura funcione sin la mediación o la aquiescencia de un marchante, de un intermediario que ofrezca confianza al comprador. Goering, según el testimonio de Stewart Leonard, habría comprendido esto al instante, y por eso arremetió en su lamento contra las estafas de los marchantes. Lo mismo pensaba el corresponsal en Ámsterdam del diario británico *Evening Standard,* uno de los primeros periodistas en dar cuenta del fraude: «Miedl –escribió en una crónica– dudó de la autenticidad de la pintura, pero le asombró su excelente calidad». Él jamás hablaría sobre este tema. En noviembre de 1945, Josef Schneller declaró que Miedl estaba emocionado por haber encontrado un Vermeer, y que nada hacía sospechar que pensase que era falso. Pero su testimonio está contaminado por el hecho de que Schneller era el director de la Galería Goudstikker y, por lo tanto, uno de sus empleados de confianza.[19]

Por otra parte, bien fuera para tener alguna certeza, bien para cubrirse las espaldas, Miedl encargó un peritaje del cuadro a dos expertos. Uno estaba muy lejos de ser un evaluador independiente. Se trataba de Jan Dik, el restaurador de la Galería Goudstikker, que –por lo tanto– también figuraba en su nómina. La credibilidad del otro no era mayor. Vitale Bloch, historiador del arte y marchante ruso de origen judío, trabajaba como experto en arte con Max J. Friedländer, especialista de renombre internacional, alemán, también judío. Bloch, a quien un historiador ha descrito como «un hombre sofisticado, de moral flexible», estuvo envuelto desde los años veinte en la autentificación de pinturas de dudosa procedencia y los aliados constataron que sus actividades durante la guerra no habían sido «muy edificantes». Consiguió el trato de «ario honorífico», comerció con los nazis y a su muerte, en 1975, apareció en su casa un número considerable de obras procedentes del expolio.[20]

Bloch siempre pudo alegar que vendió su alma obligado por las circunstancias, aunque su trayectoria anterior y posterior indica que encajaba a la perfección en el boyante mundo de las falsificaciones durante

la guerra. El asentimiento de un experto puede hacer que una tela pintada pase de valer unas monedas a cotizarse por millones, y no faltaron durante la contienda los que emplearon sus firmas en beneficio propio, o de los alemanes. André Schoeller, por ejemplo, galerista y especialista en arte moderno de la casa de subastas Druout, la más activa e importante de París, hizo fortuna comerciando con los nazis y emitiendo certificados de autenticidad sobre pinturas manifiestamente falsas.[21]

La trayectoria de Max J. Friedländer fue bien distinta. Se trataba de un reconocido historiador, experto en el Renacimiento flamenco y la pintura neerlandesa primitiva, autor de investigaciones que aún hoy son una referencia para los estudiosos de ambos estilos. Dirigió la prestigiosa Gemäldegalerie, una de las grandes pinacotecas públicas de Berlín, desde 1929 hasta 1933, cuando fue destituido durante la primera gran purga de judíos en la administración. Los informes aliados aseguraban que en 1939 Goering le facilitó el visado para abandonar Alemania con todos sus bienes. Tras escapar, se estableció en los Países Bajos, como otros muchos judíos alemanes. Pero consumada en 1940 la invasión fue detenido, deportado y encerrado en la prisión alemana de Osnabrück. Goering, perseverante, le liberó, aunque –por supuesto– no se trató de un acto de generosidad: su impecable trayectoria y sus conocimientos eran muy útiles para los coleccionistas del Reich. Con fina ironía, el teniente Theodore Rousseau constató que Walter Andreas Hofer, Kajetan Mühlmann y Bruno Lohse, el principal experto en arte de la ERR, se «peleaban entre sí para reclamar el honor de haberlo sacado de la cárcel». Honor que se cobraban reclamando su firma para reconocer, autentificar, tasar o reconstruir el historial de las pinturas que deseaban comprar o vender.[22]

Friedländer, obligado por las circunstancias, rubricaba lo que le ordenasen. Miedl figuró entre quienes aprovecharon sus servicios. En septiembre de 1942, antes de que el falso Vermeer saliera a la luz, un rumor anotado por los aliados aseguraba que el viejo historiador del arte trabajaba para él validando como originales copias de pinturas de los viejos maestros. Copias que luego Miedl vendía a los museos provinciales de Alemania. No sería la única ocasión en que los aliados constataron que Miedl traficaba

con pinturas de origen dudoso: en una ocasión le colocó al marchante Alexander Zan-Padé un Goya que «con toda probabilidad era falso». Así pues, cuando vendió el *Cristo y la adúltera* a Goering ya tenía una consolidada trayectoria como vendedor de morralla. ¿Puede colegirse de todo esto que estafó a Goering? Miedl era un jugador, un aventurero amante del peligro. Pero quizás fuera un riesgo excesivo atentar contra aquel de quien dependían su vida y la de su familia ¿Intuyó la estafa y se limitó a dejar hacer? ¿Fue también víctima de Van Meegeren? No es posible saberlo a ciencia cierta.[23]

En cualquier caso, más allá del beneficio obtenido de Goering, Miedl le sacaría otro partido al *Cristo y la adúltera*. En la primavera de 1945, refugiado ya en Madrid y al punto de acabar la guerra, contaría al teniente Theodore Rousseau una rocambolesca historia en torno al origen del cuadro. Para entonces aún no se sabía que fuera falso y Miedl rodeó su compra de una aureola heroica. El verdadero propietario, aseguró, era un destacado antifascista que deseaba permanecer en el anonimato y él, conocedor del caso, adquirió la pintura para financiar a la Resistencia. Así, gracias al Vermeer, añadió a su trayectoria como protector de judíos la condición de resistente encubierto, ganando más credibilidad ante los aliados.[24]

Sin duda, Miedl debía de tener un talento especial para narrar historias, porque el modo en que trabó aquella y el énfasis con el que la contó quedaron grabados en la mente de Rousseau. Sabemos que cuando abandonó España en 1945, tras haber entrevistado al banquero en Madrid, mantenía una cauta desconfianza hacia él. Pero un cuarto de siglo después, en 1968, en la memoria de quien entonces fuera teniente de la OSS se había quedado grabada su imagen como benefactor de los resistentes: Miedl «me contó que había apoyado a la Resistencia bajo cuerda durante toda la guerra, ayudando a la gente a escapar» y que compró el Vermeer porque «pertenecía a una vieja familia holandesa que quería donar el dinero a la Resistencia». De este modo, el falso Vermeer también contribuyó a blanquear la trayectoria de Miedl.[25]

Pintor correcto, cuya obra original estaba impregnada de un tono simbólico y místico, Han van Meegeren era un hombre resentido porque apenas cosechó éxito a lo largo de su vida. Pero acabaría alcanzando la genialidad como creador de Vermeers. Vermeer fue redescubierto a mediados del siglo XIX por el historiador del arte Téophile Thoré, quien escribió en 1866 la primera monografía sobre el pintor. Hasta finales del XIX era un artista casi desconocido: todavía en 1881 un coleccionista pudo comprar en una subasta en La Haya *La joven de la perla* por dos florines y medio. Pero a comienzos del siglo XX su obra se revalorizó hasta alcanzar los precios de Rembrandt, y en el periodo de entreguerras descubrir un Vermeer era para cualquier marchante como hallar el Santo Grial. En los años veinte y treinta aparecieron en el mercado numerosas obras a su estilo, retratos o pinturas de género, falsificaciones o cuadros de época retocados para aparentar que habían salido de su mano. Alguno de ellos procedía del pincel de Van Meegeren. Era el caso de *La joven con el sombrero azul*, que los Thyssen habían comprado en 1930 al marchante Paul Cassirer. Un trabajo tan hábil y perfecto que Max J. Friedländer lo avaló en su momento, y la autoría real de Van Meegeren no se descubrió hasta los años cincuenta.[26]

Como observó en 1968 Theodore Rousseau, que a estas alturas ya no era el joven oficial de la OSS que perseguía a Alois Miedl al final de la guerra, sino el reputado conservador jefe del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, Van Meegeren, mediocre al pintar en su propio estilo, tuvo un arranque de genialidad cuando lo hizo como si fuera otro. Comprendió que se sabía muy poco sobre la vida de Vermeer, que apenas se conservaban obras de su juventud, y que una de ellas era religiosa: *Cristo en la casa de Marta y María*. Con estos mimbres, concibió una idea tan audaz como soberbia. En vez de recrear las pinturas de madurez, aquellas de carácter secular y mundano, protagonizadas por hombres o mujeres en espacios domésticos, aprovecharía la ignorancia sobre sus primeros años para forjar toda una etapa en la vida del pintor: la fase bíblica, los Vermeer «que debían

de haber existido», una serie limitada de cuadros que el artista habría realizado en su juventud para una iglesia católica clandestina en los Países Bajos, de mayoría protestante en el siglo XVII, y que llegaron a manos de Van Meegeren sin que este precisara jamás cómo había ocurrido.[27]

Sentó las bases del nuevo estilo con *La cena de Emaús*, que elaboró entre 1936 y 1937, cuyo *descubrimiento* subyugó a marchantes, coleccionistas y directores de museo de todo el mundo, y que adquirió el Museo Boijmans de Róterdam en 1938 por algo más de medio millón de florines. En los años siguientes aparecieron otras cinco. La última fue *Cristo y la adúltera*. Desmanteló la impostura en julio de 1945 Joseph Piller, un oficial del ejército neerlandés. Antes de hacerlo público, consultó a varios expertos. El rumor que circulaba hasta la fecha en el mundo del arte era que Van Meegeren, con ayuda de algún cómplice, habría robado los cuadros a un mismo coleccionista. Pero si existían dudas acerca de si Van Meegeren era o no un ladrón, pocos cuestionaron que las pinturas fueran de Vermeer. Hasta el punto de que Van Meegeren, un fascista radical que respaldó a los nazis durante la ocupación, fue acusado de colaboracionista tras la guerra por vender al Tercer Reich obras maestras del patrimonio pictórico neerlandés.

Con el fin de evitar la cárcel, el falsario reconoció que los Vermeer de la etapa bíblica que había colocado en el mercado eran obra suya, un auténtico fraude. Pero el engaño era de tal calidad y tantos expertos habían caído en la trampa que, para su desesperación, casi nadie le creyó o –al menos– reconoció creerle porque la reputación del mundo del arte neerlandés, que había festejado cada nueva aparición, estaba en entredicho. Pocos estaban dispuestos a reconocer que aquel falsificador excepcional había conseguido engañar a historiadores y críticos de arte, marchantes y galeristas, directores y conservadores de museos. Para demostrar que era el padre de los Vermeer bíblicos, tuvo que pintar una nueva obra de la serie: *Cristo en el templo*. Solo así convenció a los escépticos y suavizó su condena. Cuando el juicio se celebró en octubre de 1947, el fiscal ya había permutado los cargos de colaboración con el enemigo por los de falsificación y fraude. Fue

condenado a un año de cárcel, pero no llegó a cumplirlo porque falleció el penúltimo día de 1947.

MORRALLA

Van Meegeren era un maestro de la impostura. Otros de su talla proliferaron en el período de entreguerras e hicieron fortuna durante la Segunda Guerra Mundial: el italiano Icilio Joni, especialista en primitivos italianos, o el belga Jef van der Veken, restaurador de la colección de Émile Renders y experto falsificador de pintura flamenca. A su modo, los tres eran artistas excepcionales, grandes falsarios. Pero otros muchos fraudes de peor calidad proliferaron en el enloquecido mercado artístico de la Europa dominada por el Tercer Reich.[28]

Ante la intensa demanda de pinturas de los viejos maestros flamencos, italianos o neerlandeses, abundaron los marchantes, coleccionistas, falsificadores, de mejor o peor aptitud, o simples timadores dispuestos a hacer negocio con los incautos: algunas imitaciones eran magníficas, hechas sobre tablas o lienzos de la época o con pigmentos obtenidos al raspar viejas pinturas auténticas de escasa valía; otras habían sido retocadas y restauradas al tuntún. Abundaban las atribuciones sospechosas; las imágenes de escuela o de taller vendidas como si fueran creación del maestro de turno; las copias realizadas durante los siglos XVIII o XIX, y que por ello poseían una pátina de antigüedad; las tablas recortadas para eliminar imperfecciones o las obras del montón sobrescritas con la firma de grandes pintores. Y no faltaban expertos dispuestos a ganar un dinero extra avalando cualquier mixtificación. La codicia abrió las puertas a la estafa. Miedl se movía en ese mundillo como pez en el agua.

Las falsificaciones son producto del mercado. «Si no hubiera un mercado del arte no existirían los falsificadores», observa en 1976 la pintora Edith Sommer en una escena de *F for Fake*, la película de Orson Welles sobre el falsificador Elmyr de Hory. Pero no dependen solo de la existencia misma del mercado: también de su estado de ánimo. Escasean

cuando permanece estático y se multiplican cuando crece la demanda y se muestra frenético, escribió en 1968 Theodore Rousseau. Durante la Segunda Guerra Mundial fueron una plaga. «En el mercado francés del arte –consignaba en diciembre de 1943 un corresponsal de *The New York Times*– abundan las falsificaciones. Numerosos fraudes han acabado en las colecciones privadas de los nazis». París estaba «atestada de falsificaciones», reiteraba un informe aliado. Y los alemanes eran, en esta ocasión, las víctimas de la picaresca. No solo compraron fraudes sobre pinturas que encajaban en el canon oficial nazi. Picaban también con la pintura moderna: obras de Corot, de Renoir, de Modigliani o de Picasso. Las pinturas de este último «alcanzaban precios altísimos en todo el planeta y, obviamente, resultaban muy fáciles de falsificar».[29]

Fuera por amor al arte, por invertir en valores sólidos o por asegurarse un futuro tranquilo, los invasores se mostraban ansiosos por comprar. E imbuidos de aquella ansiedad impregnada de codicia, puestos a adquirir sin tasa ni control, recibieron un número considerable de copias, fraudes e imposturas. Las autoridades alemanas fueron conscientes de este aluvión y llegaron a establecer en 1943 una Oficina Central para combatir las falsificaciones artísticas, organismo que no sirvió de nada. Salvo notorias excepciones, muchos eran trabajos burdos, mediocres, pues como observó en 1944 el historiador y crítico de arte Marcel Fischer, en época de paz, cuando hay tiempo para reflexionar y analizar una adquisición con calma, el falsificador debe hacer un esfuerzo mayor por convencer a sus posibles clientes y los fraudes suelen ser de mayor calidad.[30]

Todo cabía en el delirante mercado europeo durante la guerra, plagado de nuevos ricos que deseaban invertir su fortuna en un valor seguro como el arte, pero que carecían de un gusto refinado y del conocimiento suficiente como para distinguir una obra maestra de una maula. O de coleccionistas inexpertos sin criterio que se las daban de entendidos y estaban dispuestos a pagar una fortuna por un cuadro bonito o resultón. El propio Hitler tuvo entre sus principales proveedores a Maria Almas-Dietrich, viuda de un comerciante turco de alfombras de origen judío, amiga de Heinrich Hoffmann y madre de una íntima amiga de Eva Braun.[31]

Almas-Dietrich poseía una pequeña tienda de alfombras y obras de arte de segunda categoría en Múnich y consiguió introducirse en el entorno de Hitler. Carecía de criterio y talento, pero acabó siendo una de sus principales proveedoras, para terror de los historiadores del arte que asesoraban al *Führer*, quienes recibían escandalizados sus remesas de cuadros: el Museo de Linz le compró unas 270 pinturas, buena parte de las cuales eran de mala calidad o falsas. «He mostrado al *Führer* la acuarela que envió con su carta del 8 de mayo de 1942, y ambos consideramos que es una obvia falsificación», escribía Martin Bormann a la galerista en mayo de 1942. «Esto demuestra una vez más lo importante que es en el futuro estudiar *muy cuidadosamente* todas las pinturas antiguas». La admonición no sirvió para nada: ni Almas-Dietrich tuvo más cuidado, ni Hitler dejó de comprarle cuadros.[32]

16

Hampones

> Muy rara vez ha sucedido que yo, humilde bandido, haya cometido un atraco sin hacerle llegar a él, a mi amigo, una parte de las ganancias en calidad de ofrenda y testimonio de mi inmutable fidelidad. Y muy rara vez ha sucedido que él, el omnipotente jefe de policía, haya dispuesto una batida sin antes hacerme llegar a mí, a su amigo de juventud, un disimulado aviso. Esto y cosas parecidas siempre han sido recíprocas.
>
> BERTOLT BRECHT, *La ópera de dos centavos*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1976 (ed. or. 1928), p. 34.

LA *CARLINGUE*

El primer encuentro entre Alois Miedl y Jean Duval tuvo lugar en París, en algún momento del verano de 1943. Miedl viajaba a la capital francesa con alguna frecuencia, no con afán de hacer negocios, sino porque ya estaba buscando los contactos necesarios para instalarse en España. Fue por aquellas fechas cuando Ernst Alisch, capitán de la SD –los servicios de inteligencia de la Oficina Central de Seguridad del Reich (RSHA)– le presentó a Duval. En realidad, no se llamaba Duval. Todo indica que su nombre real era Jean Colonna, pero ni siquiera eso parecía seguro pues en el mundo del hampa francesa abundaban por entonces los Colonna, todos nacidos por las mismas fechas, todos originarios de Córcega, y sus biografías se entrecruzan. Este Jean Colonna –que aquí seguirá siendo Jean Duval porque con dicho alias figura en casi toda la información que nos ha llegado sobre su implicación en el Caso Miedl– bien pudiera haber nacido en 1905, en Niza, o en 1907, en Cargèse, Córcega.[1]

A lo largo de su vida, Duval acumuló condenas por deserción, robo y proxenetismo. Los servicios de información norteamericanos estaban convencidos de que formaba parte de la banda de François Spirito y Paul Bonnaventure Carbone, el principal clan mafioso marsellés, de origen corso. Desde 1941 regentaba en París el Cabaret Barbarina. Allí trabajaba su compañera Valentine Brousnine, nacida en Finlandia e hija de una exiliada rusa, a quien un informe policial describe como «artista coreográfica». La policía sospechaba que Duval, además de su amante, era su chulo. En una ocasión en que Duval acabó en la cárcel, Valentine recurrió a Ernst Alisch, cliente del cabaret, para que le soltase.

El capitán aceptó y, una vez libre, Duval entró a sus órdenes como agente de la SD, y se convirtió en su protegido. En su nueva ocupación, combatió a la Resistencia y persiguió a los ciudadanos franceses de origen judío. También participó en operaciones contra paracaidistas aliados. Criado en el sur francés, entre sus habilidades figuraba el contrabando, tanto de bienes como de personas. Y eso era lo que necesitaba Alois Miedl: alguien que conociera bien la frontera española y tuviera el respaldo de las autoridades alemanas. El apoyo de Duval sería crucial en el traslado de Miedl a España, aunque esto ocurriría justo un año después de que se conocieran.[2]

Jean Duval era solo uno más entre los miles de delincuentes que trabajaban a lo largo de toda Francia para las fuerzas de ocupación alemanas. La colaboración entre la *pègre* o el *milieu*, los nombres con que se conocía en Francia al hampa, y los nazis había comenzado poco después de la invasión. Todo se remontaba a julio de 1940, cuando llegó a París Hermann Brandl, un ingeniero nacido en 1896 en los alrededores de Haarbach, en Baviera. Entre sus méritos figuraba la invención de un sistema destinado a perfeccionar el gasógeno, aparato que permitía obtener combustible gaseoso quemando madera o carbón, y que tuvo un notable éxito donde y cuando escasearon los derivados del petróleo en las décadas centrales del siglo XX. Pero Brandl no pasaría a la historia por su habilidad como inventor. Mediados los años veinte se incorporó a la *Abwehr*, el servicio de inteligencia del ejército alemán, y en la década siguiente ya era

uno de sus principales espías y operaba con el alias de *Otto*. Durante la segunda mitad de los años treinta, a las órdenes del teniente coronel Friedrich Rudolph, coordinó desde Münster la red de espionaje alemán que operaba en el nordeste de Francia. Cuando Rudolph fue destinado a París como jefe de la *Abwehr*, no dudó en llevarle consigo.[3]

Asentados ya los alemanes en la capital francesa, Brandl, respaldado por el capitán de la inteligencia militar Wilhelm Radecke, organizó un despacho, bautizado como *Bureau Otto* por su alias. Su objetivo inicial era adquirir mercancías en el mercado negro, para obtener un pequeño margen de beneficio en las transacciones que permitiera autofinanciar la incipiente red de espionaje alemán en Francia. Poco antes, la marina de guerra había fundado una oficina destinada también a sufragar sus actividades. Pero el *Bureau Otto* estableció un arquetipo que seguirían después otras ramas de la administración. Brandl y Radecke comprendieron que, para moverse en el mercado negro y a la vez captar información útil para los servicios de espionaje, necesitaban encontrar a alguien que se manejara bien por los bajos fondos, que reclutara intermediarios entre hampones y delincuentes habituados al contrabando; alguien con astucia y olfato, capaz de movilizar grandes redes de informantes y matones prestos por igual a localizar los bienes ocultados por los productores, a obtener noticias fiables sobre cualquier movimiento del enemigo, y a perseguir y neutralizar cualquier conato de disidencia. Decenas de ojos y oídos dispersos por toda la ciudad, como la tropa de mendigos, rateros y carteristas que Fagin dirigía en *Oliver Twist.*[4]

Henri Chamberlin, alias *Henri Lafont*, el nombre por el cual se le conocería, reunía todas esas cualidades. Había nacido en París, en 1902, y en 1919 cometió su primer hurto: la bicicleta de un jefe que no le pagó su salario. Encerrado en un correccional, pasó de allí al servicio militar, y del cuartel otra vez a la cárcel por el robo de un coche. Así sería su vida en adelante: delitos, capturas y fugas, rachas de miseria y golpes de suerte. El inicio de la guerra le sorprendió en prisión, de donde escapó en el caos del avance alemán. Uno de sus compañeros de presidio, Max Stöcklin, le presentó a Brandl y a Radecke. Ambos debieron de intuir que aquel era su

hombre, porque poco después le encargaron formar un equipo. Lafont no se dejó achantar por los galones y propuso un plan que, *a priori*, podía parecer descabellado: reclutar a su gente en la cárcel, el lugar que mejor conocía. Picado por la curiosidad, Radecke le acompañó a la prisión de Fresnes, cuyas celdas recorrieron una a una. De allí regresaron con casi una treintena de presos liberados, que en adelante serían los fieles secuaces de Lafont, conocido desde este momento como el Patrón, el hombre que se codeaba con los poderosos y había conseguido su libertad.[5]

Aquella pequeña tropa constituyó el núcleo fundacional de la *Carlingue*, el apodo popular que recibió la delincuencia organizada al servicio de los nazis. Los hombres de Lafont combinaban la doble condición de policías y ladrones, pues desde el verano de 1940 se integraron en las fuerzas de seguridad alemanas, vistieron sus uniformes y emplearon identificaciones policiales del Reich. De ahí que también fueran conocidos como la Gestapo francesa, una denominación algo equívoca, pues, aunque desde abril de 1942 la *Carlingue* –en su condición de policía indígena– fue asignada a la Gestapo, dependía en un primer momento de la *Abwehr*, el servicio de información del ejército, y utilizaba uniforme y placas de la policía militar.

Esta índole mixta, que aunaba delincuencia y la defensa del orden –aunque fuera el orden impuesto por los alemanes– atrajo a viejos policías que habían tenido problemas con la justicia. En 1941 se sumó al *gang* Pierre Bonny, un oficial condecorado que gozó de cierta fama en los años treinta al resolver el *affaire* Stavisky, el gran caso de corrupción político-financiera que conmocionó a la Tercera República. Bonny cayó en desgracia a finales de la década por sus vínculos con el crimen organizado. Vínculos que le abrieron las puertas del *Bureau Otto*. Acabaría siendo la mano derecha de Lafont, el responsable de dirigir la administración de esta gran empresa y organizar sus finanzas. Otros policías franceses, viendo la ocasión para medrar, se sumaron a la Gestapo francesa.[6]

A finales de 1941, lo que había comenzado como una pequeña operación para financiar la red de espionaje de la *Abwehr* en Francia derivó en una gran estructura para explotar el mercado negro y combatir a los

enemigos del Reich. El *Bureau Otto* extendía sus tentáculos por medio país, con delegaciones en Lyon, Marsella, Grenoble y otras grandes ciudades, y daba empleo a más de cuatrocientas personas, muchas con un pasado delincuente, casi siempre de extracción humilde, aunque entre sus filas militaban también aristócratas y burgueses venidos a menos. El modelo se reveló tan eficaz que en poco tiempo París se llenó de oficinas de compra similares, a cargo de otras dependencias de la administración alemana: la *Luftwaffe*, la Gestapo, las SS, la Organización Todt... El éxito de la iniciativa le valió a Brandl el nombramiento de comisario del Reich para el comercio suplementario, eufemismo que aludía al mercado negro[7].

El *Bureau Otto* funcionaba como un clan mafioso, dirigido por Lafont, el Patrón. Su autoridad prevalecía, incluso, sobre el personal francés de otras oficinas de compra alemanas que no dependían de él. Mantenía un estrecho contacto –y en ocasiones colisionaba– con otros grupos mafiosos bien arraigados en Francia, corsos o marselleses, como la banda de François Spirito y Paul Bonnaventure Carbone. Castigaba con violencia, e incluso con la muerte, los desaires, la desobediencia o la traición. Por el contrario, gracias a su influencia con los alemanes, protegía, ayudaba y conseguía favores para sus secuaces, amigos o aliados.[8]

Si algo abundaba en la Gestapo francesa era el dinero, y el Patrón, dispuesto a mantener contento a todo el mundo, lo repartía sin contención. No solo entre sus empleados. También entre sus empleadores, los oficiales alemanes, agasajados con toda clase de regalos y servicios, desde joyas, obras de arte o antigüedades, hasta la barra libre en los cabarets que controlaba la *Carlingue*, o la asidua compañía de una *cocotte.* Lafont premiaba la lealtad y la capacidad de iniciativa, siempre que no menoscabaran su primacía. Sus principales lugartenientes pudieron organizar oficinas autónomas y conquistar así una cierta independencia. Fue el caso, por ejemplo, de Georges Delfanne –alias *Christian Masuy*, *Henri Bauer* o *Kranenbaum*– o de Frédéric Martin –alias *Rudy de Mérode*–, quienes dispusieron de sus propias oficinas de compra en el mercado negro y contaban con sus redes de empleados, procedentes, también, del hampa.[9]

De este modo, el *Bureau Otto* se conformó como una constelación de planetas que giraban en torno al liderazgo de Lafont. Su entrada en escena trastocó las transacciones comerciales en la Francia ocupada. El mayorista de provincias que ofertaba en la capital productos procedentes de Lyon, Nantes o Burdeos, característico del París previo a la guerra, dio paso «al semigángster improvisado de los negocios fabulosos del *marché noir*», observó el escritor español César González-Ruano, que vivió en la capital francesa durante la guerra y conocía muy bien sus bajos fondos.[10]

DISTOPÍA BRECHTIANA

Doce años antes de la creación del *Bureau Otto*, en 1928, Bertolt Brecht y Kurt Weill estrenaron en Berlín *La ópera de tres peniques*. Aunque la obra se basaba en *La ópera del mendigo* de John Gay, un drama inglés del siglo XVIII, Brecht trazó una crítica mordaz de la sociedad capitalista de su época, recreando una ciudad cuya clase política utilizaba como fuerza de choque a una banda de delincuentes capitaneada por Mackie Messer –Mackie *el Navaja*–, asesino, ladrón y estafador. Muchos autores han alabado desde entonces la capacidad presciente de Brecht, su intuición para adivinar con un lustro de anticipación el advenimiento del nazismo, del que *La ópera de tres peniques* sería una parábola profética. Pero es posible que ni en sus peores pesadillas Brecht llegara a imaginar que su drama, más que una alegoría en clave de farsa, podría llegar a ser un retrato fiel, casi naturalista, de la situación que vivió Francia entre 1940 y 1944.

Centenares de individuos que vivían en la marginalidad constituyeron el cuerpo de choque de las oficinas que compraban en el mercado negro: proxenetas y timadores, carteristas y descuideros, falsificadores y contrabandistas, chantajistas y matones, estafadores y peristas, ladrones de guante blanco o atracadores violentos, asesinos prestos a tirar de cuchillo o de pistola. Componían un mosaico de nacionalidades, pues junto a los franceses había alemanes, checos, rusos, armenios, georgianos, italianos o españoles. No escasearon los judíos vinculados al mundo del crimen, que

gracias a la protección del ejército alemán pudieron sortear hasta bien avanzada la guerra la persecución de la Gestapo y las SS. Aunque no todos los empleados del *Bureau Otto,* u oficinas similares, eran delincuentes. Muchos ciudadanos franceses o refugiados en Francia, que malvivían con escasos recursos, vieron la oportunidad de ganar unos ingresos extras colaborando con la Gestapo francesa en labores de escasa importancia, como la distribución de mercancías o la venta al por menor.

La mafia colaboracionista cumplió cometidos esenciales para los ocupantes. Por supuesto, adquiría materias primas y bienes manufacturados en el mercado negro. Descubría oro y divisas ocultos, bienes que todo el mundo en territorio ocupado estaba obligado a entregar a los alemanes, y obtenía por ello unas comisiones que oscilaban entre el 10 y el 30% de lo capturado. Si se terciaba, ofrecía pistoleros a sueldo. También desmantelaba redes de resistentes. Gracias al respaldo de los ocupantes, la gente de la *Carlingue* gozaba de una absoluta impunidad, disponía de salvoconductos que les permitían llevar armas, moverse por el país y eludir a la policía francesa. Aunque cada una de estas oficinas se vinculaba a una determinada sección de la administración germana, no faltaban los gánsteres que alquilaban sus servicios a quien estuviera dispuesto a pagar bien, ya fuera la *Abwehr*, la Gestapo o el Grupo de Operaciones de Alfred Rosenberg.

Los hampones que trabajaban para los nazis siguieron ejerciendo sus viejos oficios. A cambio de sus servicios, las autoridades alemanas les permitieron un notable margen de acción para continuar empleándose en la trata de blancas, o cometer delitos contra los ciudadanos y sus propiedades, sobre todo si se trataba de enemigos del Reich. Jean Duval, el gánster a quien Alois Miedl había conocido en París a mediados de 1943, participó en el asalto a varias viviendas propiedad de británicos o norteamericanos en la Costa Azul. Entre ellas figuró Eilen Roc, la lujosa villa de recreo que poseía el multimillonario norteamericano Louis Dudley *Commodore* Beaumont, de donde obtuvo Duval un buen lote de pinturas valorado en varios millones. Uno de sus socios en este atraco fue Roger Mouraille, militante en la organización de extrema derecha la *Cagoule* y colaborador de la Gestapo. La policía española anotó que Mouraille había realizado en Francia durante

la guerra «verdaderas atrocidades, organizando una banda de gánsteres que se dedicó al saqueo de propiedades y asesinato de personas» en París, Lyon y Marsella. Sus víctimas alcanzaron la quincena, entre ellas, en 1941, el político socialista Marx Dormoy.[11]

A veces, los gánsteres del *milieu* saqueaban a los productores que traficaban en el mercado negro, que no se atrevían a denunciar los robos porque la ley castigaba el acaparamiento. Un informe policial, por ejemplo, constató cómo un individuo que respondía al nombre de Dieudonné, destacado por el *Bureau Otto* en San Juan de Luz, «arrestaba a los comerciantes propietarios de stocks y revendía la mercancía por su cuenta, adquiriendo así una fortuna considerable». Esto solía ocurrir cuando se trataba de distribuidores aislados e indefensos, pequeños fabricantes, comerciantes y agricultores, o familias que deseaban vender parte de su patrimonio. Los productores importantes, o los grandes proveedores que movían una gran cantidad de mercancías, estaban a salvo: nadie deseaba poner en peligro a la gallina de los huevos de oro.[12]

Algunos de los intermediarios que trajinaban toneladas de mercancías habían salido de la nada, y durante la guerra vieron la oportunidad para hacerse ricos. Fue el caso de Mandel *Michel* Szkolnikoff, un mercader de origen judío, nacido en Rusia en 1895. En 1916, ya proveía a la armada zarista en Moscú y poco después suministraba uniformes al ejército rojo. Se instaló en Riga en 1923, en Danzig en 1929 y en Bruselas en 1933. De ahí huyó a París tras una bancarrota fraudulenta. Durante los años siguientes alternó la creación de nuevos negocios con nuevas quiebras y varias causas judiciales por fraude. Tras la invasión alemana de 1940, proveyó de textiles a la marina de guerra alemana. Poco después trabajaba para el *Bureau Otto* y otras oficinas alemanas del mercado negro, era multimillonario e invertía su capital en hoteles de lujo en la Costa Azul, donde llegó a poseer el mítico hotel Martínez, en Cannes. Similar fue el perfil de Joseph Joanovici, *Monsieur Joseph*, también de origen judío, nacido en 1905 en la Besarabia aún rusa y llegado a Francia en algún momento de los años veinte. Chatarrero y ferrallista, labró una enorme fortuna como proveedor de metales para los nazis: aportó más de la mitad de las 18.000 toneladas de

metal no férrico que el *Bureau Otto* trasladó a Alemania entre julio de 1942 y abril de 1943, negocio cuyo beneficio oscilaba entre 2,5 y cuatro millones de francos diarios.[13]

Los más astutos, o los más osados, de entre los grandes implicados en el mercado negro francés –desde los oficiales y espías alemanes, pasando por los mafiosos o los intermediarios– acumularon ingentes fortunas, que con frecuencia dilapidaron en un derroche de lujo y boato. Hermann Brandl, *Otto*, llevaba el tren de vida de un nabab, rodeado de antigüedades y obras de arte, de vajillas y cuberterías de lujo, de alfombras y tapices. Henri Lafont dio trabajo a un ingente servicio doméstico. Una camarera se encargaba solo de mantener su casa y su oficina repletas de dalias y orquídeas frescas... «Tuve durante cuatro años las dos cosas que más amaba en el mundo: orquídeas y Bentleys. Por lo tanto, no me arrepiento de nada», confesaría el 29 de diciembre de 1944, poco antes de ser ejecutado.[14]

El *Tout Paris* alegre de los music-halls y de los cabarets era parte esencial del medio ambiente en el que se movían. Algunos invirtieron sus beneficios en la compra de salas de fiesta; otros pasaron en ellas noche tras noche, gastando sus ganancias a espuertas en alcohol, drogas y mujeres. Los expedientes de la policía francesa constatan su presencia continua en los restaurantes, burdeles y cabarets del París ocupado, donde alternaban con oficiales alemanes y destacados colaboracionistas. La banda de Rudy de Mérode se reunía en el restaurante Relais de la Butte, en Montmartre, propiedad de Pierre de la Noë. Delfanne era habitual de los cabarets Bosphore y Don Juan; este último era lugar de reunión habitual para su banda. Cuando, entre octubre y noviembre de 1941, los gendarmes franceses siguieron el rastro del belga Andreas Folmer, comprobaron que casi siempre terminaba el día en los cabarets Scherezade, Villa D'Este, Tout Paris, Le Lido o Le Monseigneur.[15]

El dinero que no dilapidaban acababa invertido en bienes seguros y fáciles de transportar: acciones, títulos de deuda y joyas. También obras de arte, como constató en 1943 el corresponsal en París de un diario español:

> Los enriquecidos por el mercado negro destinaban uno o dos millones a los cuadros célebres que sus corredores les ofrecían: Renoir o Corot, cuyos nombres eran garantía de estabilización del capital empleado. Ni que decir tiene que los improvisados compradores en nada distinguían un Renoir de un Corot.[16]

El alza de precios en el mercado artístico durante la contienda debe mucho a la entrada en tromba de esta nueva casta de inversores. Manfred Katz vendía pinturas a otros traficantes «para que colocaran su dinero». Madame Morron, amante de un mafioso, le compró un cuadro de Corot por un millón de francos, otro del pintor naif suizo Adolf Dietrich, por 1,7 millones, y alguna pintura más. Gédéon van Houten, de la banda de Rudy de Mérode, reconoció haber ganado durante los tres años en que colaboró con los nazis setenta millones de francos, que había invertido en títulos de deuda y en pintura.[17]

VÍCTIMAS INDEFENSAS

Entre los cometidos de la *Carlingue* también figuraba la localización de judíos y la requisa de sus bienes. El *Bureau Otto*, por ejemplo, participó como fuerza de choque para el Grupo de Operaciones de Alfred Rosenberg, en la incautación de apartamentos judíos. La «adquisición de bienes judíos» era una de las especialidades de Rudy de Mérode y su banda. Siempre obtenían algún beneficio de estos actos oficiales de pillaje, con frecuencia una comisión que rondaba en torno al 20% del valor de los bienes incautados, a cobrar en dinero o en especies. No era extraño que los locales que ocupaban sus oficinas, o sus viviendas, así como la decoración suntuosa que con frecuencia colmataba ambos, hubiera pertenecido a familias judías.[18]

En otras ocasiones, los hombres de la Gestapo francesa actuaban por iniciativa propia, estafando, robando o incluso asesinando a los judíos que intentaban huir de la Europa ocupada para quedarse con sus bienes. Delincuentes judíos vinculados a las oficinas de compra, como Manfred Katz, actuaban como ganchos para ganar la confianza de quienes vivían en

la clandestinidad intentando evitar la deportación a los campos de exterminio. Un confidente refugiado en España contaba en julio de 1945 a la policía nacional el *modus operandi* de alguno de sus viejos socios, al dar noticia de un sujeto que

> durante el periodo de ocupación alemana en Francia se dedicó a estafar a muchos judíos con el pretexto de trasladarlos a territorio español, a cambio de que le entregasen algunas joyas y, en el momento de dar cumplimiento a lo pactado con los judíos, los entregaba a la policía alemana, lejos de cumplir lo prometido.[19]

No sabemos a ciencia cierta a quién se refería, pero bien pudiera tratarse de Katz, conocido de Alois Miedl, que intermedió para que el teniente Theodore Rousseau pudiera contactar con él en 1945, y que explotó la ruta de los Pirineos, cobrando a refugiados judíos que deseaban cruzar a España. Muchos llegarían a buen puerto. A otros los delató. Algunos desparecieron por el camino.[20]

Las estafas a los judíos que intentaban huir de la persecución nazi fueron habituales en los entornos colaboracionistas, a lo largo de la Europa ocupada. Se trataba de un delito muy rentable y de fácil ejecución porque las víctimas no podían protestar ni defenderse, y era presumible que jamás reclamarían sus posesiones, bien porque lograran abandonar el territorio del Reich, bien porque fueran exterminados. En los Países Bajos, por ejemplo, Bernardius Andries *Dries* Riphagen, un delincuente que trabajaba en Ámsterdam para la Oficina Central de Emigración Judía de las SS, localizó a muchos judíos escondidos en el país y se hizo pasar por un resistente encubierto dentro de la policía alemana. Ganada su confianza, se ofreció a poner a salvo sus bienes. Conseguido el botín, los entregaba a la Gestapo, y la mayoría de sus víctimas acabaron en los campos de exterminio. En Suiza, Walter Buchi hacía algo parecido: cobraba 50.000 francos a los judíos que intentaban huir a través del país helvético; la mayoría fueron detenidos por la Gestapo tras haber pagado en diamantes o en divisas.[21]

Los judíos, perseguidos por los nazis y privados de todo derecho, eran carne de cañón en un mundo en el que estafadores, extorsionadores o

chantajistas vestían de uniforme. El peligro no solo provenía de los alemanes o de los colaboracionistas nativos en los territorios ocupados. También los naturales de terceros países podían entrar en este juego. Pedro Urraca, agregado policial de la embajada española en Vichy, «aprovechó la oportunidad para despojar de sus bienes a varios israelitas que pretendían huir de la persecución», según reza en un informe policial francés. Urraca, además de policía español, era agente encubierto de la Gestapo, con placa E-8005, y espiaba para la SD, a la que entregaba información sobre la correspondencia diplomática española. Haciendo un alarde de humor negro, eligió como alias para operaciones encubiertas el sobrenombre de Unamuno.[22]

Entre sus competencias en la embajada figuraba la emisión de visados para pasar a España y, prevaliéndose de su posición, hizo correr la especie de que ayudaría a los judíos que quisieran abandonar Francia. La estrategia, similar a la empleada por otros muchos embaucadores en toda la Europa ocupada, siempre partía del mismo principio: ganar la confianza de quienes deseaban encontrar ayuda. Y una vez ganada, el resto iba de corrido. Antes de entregarles los documentos, Urraca les exigía cantidades exorbitantes de dinero o les convencía de que remitiría sus bienes a España a través de la valija diplomática, algo que nunca ocurría. Este perfil de estafador y chantajista equipara al policía español a los delincuentes de la *Carlingue*.

Investigado por la policía francesa durante la guerra, un registro halló en su casa importantes sumas en joyas y divisas, que los gendarmes atribuyeron al chantaje ejercido sobre los judíos. Pero Urraca pudo continuar en su puesto gracias a la protección de la Gestapo, la Falange y el embajador español en Vichy, José Félix de Lequerica. Y aunque entonces se comprometió a dejar este negocio, la policía francesa constató que siguió ejerciéndolo en colaboración con dos hombres de la mafia colaboracionista con los que mantenía una excelente relación: el belga Andreas Folmer y André Gabison, un franco-tunecino de origen judío, militante de la extrema derecha, al que la policía francesa calificaba como «medio loco» y muy violento. Ambos dirigían una oficina de compras de la *Abwehr*, la Société Italo-Commerciale, en la avenida Hoche. Urraca colocó allí a varios

españoles residentes en Francia, entre ellos al expolicía Agustín Linares y al refugiado republicano Carles Fontserè. Fontserè recordaría muchos años después que solían trabajar con productos de perfumería –jabones de afeitar, dentífricos, peines–, que entregaban la mercancía en unos almacenes que poseía la *Wehrmacht* en París, y que disponían de *Ausweise* –pases emitidos por el ejército– gracias a los cuales podían sortear los controles de los gendarmes franceses.[23]

Que Urraca diera trabajo ocasional en el mercado negro a algún refugiado político español no debe llamar a engaño. Matón bien dispuesto a cebarse con cualquier grupo indefenso, durante años fue el terror del exilio republicano. En el otoño de 1940 coordinó un equipo mixto de policías franceses y españoles, tutelados por la Gestapo, que en virtud de un convenio de colaboración suscrito en 1938 por las policías nazi y franquista detuvo y entregó a las autoridades españolas a destacados dirigentes de la República. Figuraron entre ellos el presidente de la Generalitat Lluís Companys, los políticos socialistas Julián Zugazagoitia, Francisco Cruz Salido y Teodomiro Menéndez, el militar anarquista Cipriano Mera o Cipriano Rivas Cherif, escritor y cuñado de Manuel Azaña. Victoria Kent se zafó de milagro de sus garras. Poco después, Companys, Zugazagoitia y Cruz Salido serían fusilados en España. Urraca también hostigó a más notables republicanos: entre otros, saqueó los bienes del expresidente de gobierno Manuel Portela Valladares, a quien requisó un cuadro de Julio Romero de Torres.[24]

Al perseguir a los republicanos españoles, Urraca actuó en su doble condición de agente franquista y de la Gestapo. Al fin y al cabo, los republicanos también eran enemigos de la Alemania nazi: cerca de diez mil acabarían recluidos en los campos de concentración nazis, la mayoría en Mauthausen. Murieron en torno a la mitad.[25]

UN ESTADO ANÁRQUICO

Al comenzar 1942, el modelo que el Tercer Reich había diseñado para adquirir materias primas, alimentos y productos manufacturados en los países ocupados de Europa Occidental comenzó a mostrar su ineficacia. La actuación de las oficinas y empresas que compraban en el mercado negro no respondía a un plan racional y ordenado: cada una acopiaba lo que podía, lo que encontraba en los canales clandestinos. Como nadie planificaba las adquisiciones, estas no siempre cubrían la carencia de productos necesarios, provocaban la sobreacumulación de otros inútiles y, con frecuencia, la calidad de las remesas era baja. Además, todas las oficinas luchaban entre sí, sin coordinación, por captar los mejores recursos. Una pugna que aprovechaban los intermediarios: «ofrecían sus productos simultáneamente a distintas agencias del gobierno y vendían a quien pagara mejor», apuntaba un informe alemán de enero de 1943. La competencia provocó el alza de los precios, ya de por sí altos en el mercado negro, y alentó el caos. «Debe usted recordar que no vivíamos en un Estado totalitario, sino en un estado anárquico», explicó en 1945 el general de las SS Otto Ohlendorf, secretario de Estado de Economía del Reich, al tratar de explicar a los aliados cómo funcionaba el mercado negro.[26]

En mayo de 1942, Hermann Goering quiso imponer orden nombrando un administrador especial encargado de centralizar las demandas, coordinar y planificar las compras, y rebajar los precios. Eligió para la tarea a un hombre de su plena confianza: el teniente coronel Josef Veltjens, viejo camarada y héroe de la aviación durante la Gran Guerra. Veltjens era responsable del Plan Cuatrienal en los Países Bajos. También el pagador oficial de Goering allí: los aliados pudieron demostrar que había cubierto con fondos públicos –en torno a 1,3 millones de florines– la compra de varias pinturas para la colección artística de Carinhall.[27]

El coronel parecía el personaje adecuado para esta faena, pues conocía al dedillo los entresijos del comercio ilegal. Había sido contrabandista de armas y otros productos en los años treinta, y entre sus clientes figuró el

ejército franquista durante la Guerra Civil. Veltjens estaba convencido de que el mercado negro resultaba útil, de que era un incentivo frente al precio tasado, de que ninguna política represiva, por dura que fuera, evitaría la ocultación ni alentaría a los productores a que redoblaran sus esfuerzos si no lo deseaban. Había, eso sí, que acabar con el caos: centralizar las compras, impedir la competencia entre los cuerpos de la administración alemana y doblegar a los intermediarios. El tinglado solo sería eficaz si podía ser domesticado.[28]

Veltjens no lo consiguió: ni limitó la autonomía de las oficinas de compras, ni redujo los precios ni aumentó la calidad de las adquisiciones. Dimitió en marzo de 1943. Al mes siguiente fueron disueltas la mayoría de las agencias que operaban en el mercado negro por cuenta de los alemanes en Francia y en los Países Bajos, y tres meses más tarde, las belgas. Cierto es que fue imposible acabar del todo con el comercio clandestino. Ni siquiera se pudo impedir que algunas dependencias del Estado, sobre todo en el ejército, siguieran haciendo allí parte de sus compras. Pero el gran filón que había florecido en los primeros años de la ocupación se agotó. A finales de 1943, recordaba Carlos Fontserè, el mercado negro que dirigían los alemanes era «residual y de poca envergadura». Las empresas nacidas o reorientadas al hilo del negocio en los países ocupados de Europa Occidental fueron a la quiebra. Alois Miedl liquidó en aquel mismo año la Veland Import & Export.[29]

RUMBO A ESPAÑA

Los hampones de la Gestapo francesa tuvieron que reciclarse. Ya habían ejercido desde un primer momento labores de espionaje y contrainsurgencia, pero a partir de 1943 centraron sus esfuerzos en la lucha contra la Resistencia, convirtiéndose en una pieza esencial en la política represiva del Tercer Reich en Francia. El *Bureau Otto* extendió su actividad contra el maquis por todo el país. También las bandas dirigidas por Georges Delfanne, Rudy de Mérode y Andreas Folmer. Delfanne demostraría una

pericia singular localizando y desbaratando partidas de resistentes. A mediados de 1942 tuvo una idea brillante: emplear como agentes de información, y fuerza de choque en caso de que resultara necesario, a los militantes de la extrema derecha colaboracionista, del Partido Popular Francés de Jacques Doriot y el Movimiento Francista de Marcel Bucard. A cambio, financió a ambas formaciones con dinero procedente del mercado negro. De este modo, extendió por todo el país una tupida malla con más de doscientos agentes, gracias a la cual construyó un mapa de la Resistencia. En noviembre de 1943 neutralizó a varias organizaciones clandestinas. Entre ellas, a la Red Parsifal, que actuaba en el noroeste de Francia, operación que conllevó más de un centenar de arrestos, el desmantelamiento de 56 estaciones de radio y la captura de treinta toneladas de armas y municiones.[30]

También descolló como torturador. Era un tipo frío y calculador, que depuró viejos suplicios o ideó otros nuevos; le gustaba atribuirse el mérito de haber inventado, o perfeccionado, la *bañera*, tormento que consistía en sumergir la cabeza de las víctimas en una pila llena de heces y otros detritos tanto tiempo y tantas veces como fuera preciso para doblegarla. Una vez quebrada la moral y hecha la delación, las trataba con amabilidad y corrección, como si hubiera sostenido con ellas una mera relación comercial. Sostenía que no había nada personal en su actitud: era un trabajo como otro cualquiera. No le andaba a la zaga en eficacia Rudy de Mérode, quien, por el contrario, empleaba con los detenidos una violencia salvaje, animal, desmedida, apaleando con saña a sus víctimas hasta el punto de llegar a matar a alguna, como ocurrió con un ciudadano francés de origen judío, que acabó enterrado en el jardín de uno de sus secuaces. Un testigo le describiría en la posguerra como un hombre «brutal y vulgar», que bebía hasta caerse muerto; era «una verdadera bestia», recordaría otro.[31]

Perdido el mercado negro francés, algunos hampones de la mafia colaboracionista buscaron otra fuente de ingresos en España, que ofrecía una interesante alternativa para compensar el beneficio perdido. Como era su práctica habitual, el negocio consistió en una actividad delictiva: exportar hacia Francia bienes de contrabando, aquellos que eran escasos en

el país o necesarios para el esfuerzo de guerra alemán. De nuevo, valía cualquier mercancía: desde minerales como el wolframio hasta alimentos, pasando por productos textiles para el ejército. En esta labor de penetración de la *Carlingue* en España la ayuda de Pedro Urraca resultó inestimable, gracias a sus contactos con la policía y las autoridades franquistas.

Andreas Folmer y André Gabison empezaron a explotar ya en 1942 la ruta española, realizando frecuentes viajes al sur. Gabison, de origen judío, se instaló en España mediado este año: era la opción más segura, porque las SS ya empezaban a perseguir incluso a los judíos que habían colaborado con los nazis en el mercado negro. Georges Delfanne también importó materiales desde el sur: instaló a parte de su banda entre Hendaya y San Sebastián, al tiempo que creaba un grupo de espías para la *Abwehr* en la ciudad vasco-española. Por su parte, Ernst Alisch, capitán de la Gestapo y miembro de la SD, creó en 1943 la Red España, destinada al aprovisionamiento de mercancías y al espionaje, en la que empleó también a viejos hampones curtidos en la Gestapo francesa como Rudy de Mérode o Jean Duval.[32]

Todos ellos trazaron la ruta de huida hacia España. Todos ellos buscaron refugio en el sur cuando los aliados liberaron Francia, en el verano de 1944. Casi todos ellos se cruzaron por entonces en el camino de Alois Miedl.

17

Aires de derrota

El Führer, acorralado,
tiene el silbato cascado,
ha perdido ya la voz,
y su motor se ha gripado.

Hitler se desmorona o *El silbato cascado*,
letra de Henri Dior para una canción
bufa sobre Hitler, 1944.[1]

EL OTOÑO DEL MARISCAL

Un pilar esencial en la vida de Alois Miedl comenzó a tambalearse mediada la guerra. Hermann Goering fue el número dos del Tercer Reich hasta pocos días antes de la derrota final, pero conforme avanzaba 1943 asistió impotente a una merma de su poder desde todos los ángulos posibles. Y la protección de Goering resultaba esencial para la supervivencia de Miedl y los suyos. Con la liquidación del mercado negro, el mariscal perdió el control de la política económica. La Oficina del Plan Cuatrienal, que había dirigido la producción del Tercer Reich con mano de hierro desde mediados de los años treinta, cedió casi todas sus competencias al Ministerio del Armamento y de la Guerra, que comandaba desde febrero de 1942 Albert Speer. Éste último abogaba por una planificación más racional y eficaz, una política que fuera más allá del pillaje, pactada con las autoridades locales, que integrara las economías de los países ocupados en la alemana en el marco de un gran espacio económico europeo, paralelo al Nuevo Orden

político. Un modelo más centralizado y operativo en el que no tenía cabida el caos del mercado negro.[2]

Más grave resultó la pérdida de influencia en el ámbito militar, porque fue pareja al declive del Tercer Reich en todos los frentes bélicos. La incapacidad de la aviación alemana para neutralizar al Reino Unido y propiciar una invasión naval de las islas supuso un primer baldón en su carrera. Y, en cierto modo, de ahí provendría el siguiente. Invictos, con su fuerza aérea reforzada, a partir de 1942 los británicos empezaron a castigar a Alemania desde el aire. La primera lluvia de bombas incendiarias descargó en marzo sobre Lübeck, elegida porque su abigarrado centro medieval, con casas, iglesias y grandes almacenes de madera, hacía de ella «una especie de combustible para hogueras», dejaría escrito Arthur *Bombardero* Harris, el general inglés encargado de arrasar las grandes ciudades alemanas.[3]

Aquel fue un patrón de conducta: las ciudades «inflamables», observó un informe británico, serían un objetivo preferente. Ciudades medievales con calles estrechas, tejido urbano denso y viejos edificios con vigas o armazones de madera; ciudades cuyo patrimonio quedó reducido a cenizas. Tras Lübeck, en mayo, le llegó la hora a Colonia; al comenzar 1943, el infierno llovía sobre Alemania desde el cielo: Essen, Düsseldorf, Rostock, Bremen, Hannover, Hamburgo, Berlín... así, ciudad tras ciudad, hasta llegar a la práctica aniquilación de Dresde, al final de la guerra. Que la aviación y las defensas antiaéreas no pudieran frenar esta embestida debilitó la posición del mariscal del Reich y minó su imagen pública. Bloqueado, negaba la realidad, cuestionaba los informes de sus generales y desviaba hacia los demás la responsabilidad de cada descalabro. Sus reacciones comenzaron a ser cada vez más irracionales. Si un subordinado le informaba de que los cazas y bombarderos británicos tenían suficiente autonomía de vuelo como para alcanzar el interior del país, emitía comunicados oficiales negándolo, aunque las ruinas se encargaran después de desmentirlos. Incapaz de afrontar la realidad, prefirió hacer como si no existiera.[4]

Sus respuestas a cada crisis bélica eran cada vez más simples y primitivas. En el otoño de 1942, el ejército del general Friedrich von Paulus fue rodeado por los soviéticos en Stalingrado. Goering propuso entonces establecer un puente aéreo para avituallar a las tropas y suministrarles armas y municiones hasta que pudieran recibir ayuda por tierra, una acción heroica que debía salvar la situación e insuflar ánimo a los soldados. Sus principales asesores le aseguraron, uno tras otro, que aquella estrategia era un disparate y estaba abocada al fracaso. Pero Goering, contumaz, no cejó en su empeño: todo se reducía para él a una cuestión de agallas, de valor, de heroicidad, la que había demostrado con sus compañeros de vuelo durante la Gran Guerra. La operación resultó un fracaso. Las malas condiciones meteorológicas frustraron el apoyo aéreo a los sitiados y en febrero de 1943 las tropas de Von Paulus, rodeadas, desarmadas, hambrientas y ateridas de frío, hubieron de rendirse. Su imagen salió aún más tocada tras el fiasco en que desembocó su bravuconada. Esta derrota en el frente del este se sumaba, además, al avance aliado en el oeste. Las tropas anglo-norteamericanas atacaron el norte de África en noviembre de 1942, y en mayo de 1943 ya habían expulsado de allí a los alemanes. Dos meses después, en julio, desembarcaron en Sicilia.[5]

Goering también reculó en el campo de la política interior, regresión que testimoniaba el reajuste de poder en el gobierno conforme arreciaron los reveses militares. El 12 de abril de 1943, Hitler designó como secretario personal a Martin Bormann, un cargo que ya ejercía de manera oficiosa desde tiempo atrás junto con la jefatura de la Cancillería del Partido Nacionalsocialista. Triunfal en tiempos de victoria, pero incapaz de asumir y administrar la derrota, el *Führer* se replegó sobre sí mismo y fue retirándose del espacio público conforme el territorio ocupado por el Reich empequeñecía. En adelante, Bormann sería su parapeto, la muralla que le aisló del trato con el resto de los mortales, notables nazis incluidos; el hombre que decidía quién podía verle y quién no, qué se le podía contar y qué no. Goering, cuya relación con Bormann era pésima, perdió el contacto directo con Hitler. «Ya nunca le veo a solas. Siempre está con Bormann», lamentaría ante Baldur von Schirach.[6]

Meses después, otro cambio mermaría aún más su influencia. El 23 de agosto de 1943, Heinrich Himmler remplazó a Wilhelm Frick en el Ministerio del Interior. Cierto es que su promoción fue casi nominal, pues desde antes de la guerra Himmler era el *Reichsfürer-SS*, máximo responsable del aparato represivo, incluidos los campos de concentración y de extermino, el garante de ejecutar hasta sus últimas consecuencias el proyecto racial nacionalsocialista, el director de todo el aparato policial, reunido desde 1939 en la Oficina Central de Seguridad del Reich (RSHA). Pero el relevo, lejos de ser fútil, entrañaba un claro mensaje. La marcha de la guerra estaba evidenciando la creciente debilidad del Tercer Reich. Debilidad que alentó el derrotismo entre los cuadros del partido, de la administración y del ejército, y un repunte de la insurgencia armada por parte de los distintos movimientos resistentes.[7]

El relevo de Frick por Himmler fue una señal de fuerza. Representaba la apuesta por una política represiva más firme, más brutal, más contundente. En adelante, el poder de las SS y de la Gestapo, autorizadas a fiscalizar cualquier cuerpo del Estado, sería casi omnímodo. El triunfo de Himmler y el aparato represor civil significó la derrota del ejército, que había entablado un pulso con la RSHA desde el inicio de la guerra. Una derrota sin paliativos que fue patente en febrero de 1944, cuando la RSHA absorbió a la *Abwehr*, el servicio de inteligencia militar, y sobre todo en agosto de aquel mismo año, cuando fracasó la Operación Walkiria, el atentado fallido contra Hitler que organizó un sector de las fuerzas armadas.

Así, el encumbramiento de Himmler también significó una derrota para los militares. Y Hermann Goering era, por encima de todo, un militar. El mariscal siguió reteniendo en sus manos un considerable poder y aún podía dar un buen zarpazo a quien intentara perjudicarle. Pero desde una perspectiva política quedó relegado a una función casi ornamental. Aunque no todo fueron inconvenientes: así dispuso de más tiempo para disfrutar de los lujos de Carinhall y recrearse en su magnífica colección de pintura.

NAZIS MELANCÓLICOS

El ánimo de la derrota comenzó a sobrevolar sobre el Tercer Reich tras la rendición del VI Ejército alemán en la batalla de Stalingrado, en febrero de 1943. Ambiente depresivo que Henriette von Schirach percibió durante el viaje que realizó a los Países Bajos en abril de aquel mismo año. En sus memorias, dejó constancia de las reuniones a las que acudió entonces en el castillo de Nyenrode, la residencia de Alois Miedl, a las que asistían destacados dirigentes civiles y militares del Reich destinados en los Países Bajos. Si hemos de creer su testimonio, Nyenrode, que en 1940 y 1941 había albergado grandes fiestas en honor a Hitler, era a estas alturas un punto de encuentro para quienes desaprobaban su actitud.[8]

No se trataba, desde luego, de un nido de enemigos del Reich, o de resistentes encubiertos. Ni siquiera de disidentes, aunque quizás sí pudiera rondar por allí alguno de los conspiradores militares que atentarían contra Hitler en julio de 1944. Aquellos conmilitones no discrepaban de lo que el Reich era o había sido y hecho, sino que lamentaban lo que ya no sería, dada la crítica evolución de la guerra. Entre los invitados que recordaba Henriette, aunque no ofrece nombres, figuraban altos mandos del ejército y directores de fábricas de aviones, y esto último, junto con la propia trayectoria de Miedl, indica que era gente del entorno de Goering. Y que la estrella de Goering cotizara a la baja en el firmamento nacionalsocialista contribuyó sin duda a impregnar el aire de un hálito sombrío.

El Tercer Reich retrocedía en todos los frentes y entre sus fieles cundía el desánimo. Henriette von Schirach cuenta que Miedl acogía en Nyenrode a un grupo de nazis melancólicos que pasaban las tardes sentados frente a una chimenea de leña, en una gran cocina de azulejos blancos y azules. Aquel era un ambiente íntimo, propicio para las confidencias, y al calor de la lumbre lamentaban lo mal que iban las cosas, cómo les resultaba cada vez más difícil ejercer su trabajo porque –aseguró un oficial del ejército– «nos estamos convirtiendo en amargos enemigos de los holandeses». La creciente debilidad del Reich alentaba los movimientos de resistencia y las

SS reaccionaban ante cada reto con desmedida dureza. Uno de aquellos días requisaron todas las radios en manos de la población civil, redujeron las raciones de comida para los neerlandeses y fusilaron a varios rehenes de Róterdam porque un cargamento de leche se vertió en el mar y alguien consideró el hecho como un acto de sabotaje. «Cometemos un error tras otro», concluyó aquel militar su perorata.

La situación empezaba a pintar mal para Alois Miedl, quien comprendió hasta qué punto era grave el cambio de tornas, y cómo le afectaba, el día en que solicitó un favor a Goering y este respondió: «primero debo discutirlo con Himmler». Mala cosa, si el mariscal ya no podía tomar decisiones por su cuenta. Para Miedl, el auge de Himmler era una pésima noticia. Sus encontronazos con las organizaciones que integraban la RSHA habían comenzado ya antes de la guerra, cuando la SD le quiso captar como quintacolumnista en los Países Bajos, y comprobó –según apuntó un informante a los aliados– que «nadie era capaz de controlarle». También la Gestapo le había detenido unos días, en diciembre de 1940, y si salió de la cárcel fue gracias a Goering.[9]

Los hombres de Himmler trataban de impedir que protegiera a los judíos de su entorno. Miedl lo evitó gracias a unos cuantiosos sobornos y a la sempiterna ayuda del mariscal. Todo este historial de desencuentros y tropiezos permitiría a Miedl sostener, una vez refugiado ya en Madrid, que «a lo largo de la guerra había sido perseguido por las SS y la Gestapo», reforzando su imagen de salvador de judíos y disidente. Con este fin, adornaría, incluso, los motivos por los que se asentó en los Países Bajos en 1932. No había llegado allí escapando del fisco: «se vio forzado a expatriarse con su familia» debido a «su matrimonio con Doña Feodora Fleischer, de origen hebreo», explicaría a las autoridades españolas en noviembre de 1945, argumento que repetiría hasta la saciedad ante los aliados. Daba igual que en 1932 los nazis aún no hubieran accedido al poder: siempre era posible adornar la realidad para contar una buena historia. A pesar de todo, y más allá de que aquel discurso fuera en buena medida una impostura, sí es cierto que a mediados de 1943 el poder de

Goering menguaba, el de la RSHA crecía, y Miedl y los suyos podían llegar a correr peligro.[10]

QUIZÁS SUIZA...

La promoción de Himmler tendría consecuencias funestas para los judíos que trabajaban en el mercado negro dirigido por los alemanes. Por el mero hecho de existir, ya eran objetivo de la RSHA. Pero no solo eran judíos: eran judíos que sabían demasiado y, por tanto, resultaban peligrosos. Aunque los nazis hubieran alentado e institucionalizado el mercado negro, el comercio clandestino siempre fue una actividad ilícita, perseguida por la ley y castigada con penas que podían llegar hasta la pena de muerte. Cualquier ciudadano avispado de París, Bruselas o Ámsterdam podía identificar a los alemanes implicados en el mercado negro, pero las SS y la Gestapo no concebían que los judíos, los grandes enemigos del Reich, poseyeran esa información. Si ya estaba decidido que ninguno sobreviviera a la guerra, los implicados en el mercado negro, aunque hubieran prestado importantes servicios, debían ser liquidados cuanto antes.

En Francia, muchos tuvieron que ocultarse, pasar a la clandestinidad, como hizo Albert Modiano, pequeño traficante en el mercado negro de origen sefardí, cuya vida en tiempos de guerra constituye un tema recurrente en la obra literaria de su hijo Patrick. Otros hallaron refugio en España, como Manfred Katz, André Gabison o Mandel Szkolnikoff. En los Países Bajos, en general, tuvieron menos suerte. Desmanteladas las empresas del comercio clandestino, los judíos que trabajaban en ellas fueron deportados a los campos de exterminio entre el verano y el otoño de 1943. Albert Sommer, uno de los alemanes que dirigían el mercado negro en los Países Bajos, trató de salvar a once compradores judíos que trabajaban para él y a sus familias, un total de veintisiete personas. Quiso ofrecerles pasaportes para emigrar y, con este fin, escribió una extensa carta al máximo responsable de las SS en los Países Bajos, Hanns Albin Rauter,

justificando su propuesta en los servicios prestados al Tercer Reich. No lo consiguió y, además, cayó en desgracia.[11]

No sabemos si Alois Miedl hizo algún gesto por salvar a Einhorn y Danziger, los empleados judíos que trabajaban en la Veland Import & Export. Si lo intentó, en este contexto en el que la Gestapo perseguía a todo judío vinculado al mercado negro, su empeño parecía abocado al fracaso, al igual que había ocurrido con Albert Sommer. Cuando disolvió la Veland, Einhorn y Danziger fueron deportados al campo de concentración de Theresienstadt, en Bohemia. No sobrevivirían a la guerra. Es posible que el destino de los judíos que trabajaban en el mercado negro marcara un punto de inflexión en la trayectoria de Miedl. Las deportaciones llegaban ya a gente muy cercana y su mujer, Dora, era judía. Aunque Goering aún seguía siendo fuerte, su protección podía dejar de ser eficaz en cualquier momento. Al mismo tiempo, los negocios estaban declinando. Había llegado el momento de abandonar el territorio del Reich.[12]

No era la primera vez que Miedl pensaba en buscar un refugio seguro. Ya en el verano de 1942, conforme se radicalizaba la persecución a los judíos, intentó enviar a Dora y a sus dos hijos a Suiza. Era su primera opción por la comodidad de un idioma común. Gracias a Goering, consiguió dos documentos muy difíciles de lograr a esas alturas de la guerra: de las autoridades alemanas, un permiso para que pudieran viajar por los Países Bajos y Alemania, fechado el 27 de agosto, y de las suizas otro para que cruzaran la frontera y se instalaran allí. Con el fin de que pudieran mantenerse con holgura fuera del país, Miedl compró a Goering un valioso lote de seis pinturas cuyo precio rondaba los 800.000 marcos: un autorretrato de Van Gogh con la oreja cortada, un paisaje al óleo y tres acuarelas de Cézanne, y *Las bodas de Caná*, del pintor neerlandés del siglo XVII Jan Steen. Allí podrían venderlas sin problema y obtener liquidez para salir adelante. Gracias a Goering, Miedl introdujo los cuadros en Suiza a través de la valija diplomática, y así se ahorró declararlos en la aduana y pagar los correspondientes impuestos.[13]

La pintura de Steen era una recompra, pues había pertenecido a la colección Goudstikker. El resto fue requisado en Francia al coleccionista

judío Paul Rosenberg. Miedl, quien siempre sostuvo que jamás había comprado arte expoliado, aseguró en un primer momento que desconocía su origen. Pero era imposible, pues los sellos de la Galería Rosenberg aún figuraban en la trasera de los cuadros. A pesar de todo, cuando el teniente Rousseau le entrevistó en Madrid, en 1945, aún pudo brindar una explicación, porque era capaz de justificar cualquier cosa. En este caso, afirmó que Walter Andreas Hofer, el director de la colección de Goering, le había engañado. Aseveró que el óleo de Cézanne fue adquirido a Gottfried Reber, un marchante que trabajaba para Goering en Italia, y que las tres acuarelas procedían de una subasta en París. Miedl preguntó entonces a Hofer por qué estaban etiquetados con la marca de la Galería Rosenberg, y este zanjó la discusión alegando que Rosenberg llevaba ya un tiempo muerto. Por lo visto, a Miedl debió bastarle con la respuesta porque no indagó más. Rousseau contaba que cuando le explicó que Rosenberg había conseguido huir a Estados Unidos y gozaba de una excelente salud, Miedl aún fue capaz de improvisar un gesto de sorpresa: «parecía bastante estupefacto».[14]

No está claro si en 1942 el propio Miedl tenía intención de abandonar el territorio del Reich. Walter Andreas Hofer aseguró tras la guerra que habría intentado trasladarse a Suiza con su familia, pero que las autoridades helvéticas le denegaron la entrada. Fuera o no voluntaria la permanencia de Miedl en los Países Bajos, su mujer, Dora Fleischer, no quiso separarse de él y al final todos siguieron en el país. Los cuadros sí se quedaron en Suiza: Miedl hizo que llegaran al abogado Arthur Wiederkehr, de Zúrich, quien los custodió hasta el fin de la guerra.[15]

...O ACASO ESPAÑA

Tras el fracaso de la opción suiza, Miedl empezó a pensar en la península ibérica, pues si la situación ya pintaba incierta en 1942, el panorama en 1943 era aún más inquietante. España era un país no beligerante, pero sometido a una dictadura insertada en la órbita del Nuevo Orden europeo

establecido por los nazis, y proclive a recibir refugiados de un Reich que ya amenazaba ruina. Miedl ya había tenido algún trato comercial en el país, poco después de que comenzara la guerra, y Goering aún conservaba allí un notable predicamento. Por otra parte, Portugal era la puerta hacia América, y el ministro de Economía del Reich, Walter Funk, pensaba que Miedl elegiría viajar al nuevo mundo con escala en Lisboa. Cualquiera de estas opciones parecía interesante, pero ambas requerían un permiso para entrar en España. A lo largo de 1943, Miedl viajó con frecuencia a Francia, con el fin de encontrar una vía para viajar con su familia hacia el sur. En algún momento del año, dio en París con la persona adecuada: el capitán Ernst Alisch.[16]

A priori, Alisch parecía una elección chocante, pues era un oficial de la SD, el servicio secreto de la RSHA, y Miedl deseaba escapar de territorio alemán para librarse de las gentes de Himmler. Pero Alisch no era un ideólogo radical, sino un hombre mundano, acostumbrado a moverse por el mercado negro y relacionado con la mafia colaboracionista francesa, discreto y hecho a negociar con cualquiera sin formular preguntas. Además, tenía los contactos que Miedl precisaba, pues era el principal especialista en asuntos españoles de la SD en Francia. Desde París, había organizado la Red España, grupo dedicado a obtener información al sur de los Pirineos, y a lo largo de 1943 y en los primeros meses de 1944 cruzó con frecuencia la frontera. En España actuaba con el seudónimo de Ernesto Seiler, y a él se debía, aseguraba un informe francés, la organización de las redes de información de la SD en Mallorca.[17]

Para desarrollar su actividad en España, Alisch contaba con excelentes relaciones en la embajada española en Vichy. Su principal enlace allí era el agregado policial Pedro Urraca. En su trato con los alemanes, Urraca jugaba a varias bandas. Había sido reclutado por Alisch como agente de la Gestapo, pero también colaboraba con sus rivales militares de la *Abwehr*. Le unía una gran amistad al belga Andreas Folmer, con quien mantenía también sólidas relaciones comerciales. Folmer dirigía una oficina de compras en París para el servicio de información del ejército, y formaba parte de la red de grupos vinculados a la mafia colaboracionista que

combatía a la Resistencia. Si en 1943 Alisch extendió sus actividades hacia España en el seno de la SD, Folmer fue uno de los agentes vinculados al mercado negro que hizo lo propio por cuenta de la *Abwehr*. Y Urraca gestionaba los visados para que los hombres de ambos viajaran a España.[18]

El vínculo con Alisch aseguraba a Miedl el paso franco hacia la península. Pero antes debía resolver varios asuntos. Entre ellos, cómo viajar. El avión quedaba descartado. A partir de 1944 el tráfico aéreo entre España y Alemania se hizo más frecuente, pero no era fácil conseguir una plaza, pues estaban reservadas para pasajeros importantes. Por otra parte, la RSHA ejercía un control estricto sobre los aviones, y Miedl quería moverse con cierta libertad. No deseaba rendir cuentas a nadie sobre la fecha de partida, la ruta exacta de su viaje ni los bienes que llevaba consigo. Los viajes por carretera también estaban sometidos a infinidad de controles, pero el margen de autonomía siempre era mayor.[19]

Por otra parte, si en 1943 trasladó a Suiza un pequeño número de cuadros de mucho valor, esta vez la estrategia fue muy distinta. En febrero de 1944, había recibido de Goering 137 pinturas a cambio del *Cristo y la adúltera*, la falsificación atribuida a Vermeer. Disponía, pues, de un importante stock de obras de valor pequeño o medio, que podría vender a un buen precio en mercados que quizás intuyera poco especializados, como el español o el portugués. Mediado 1944 resultaba ya evidente que el Reich retrocedía en todos los frentes y el viaje hacia el sur podía prolongarse. Miedl deseaba preparar una posible larga estancia y decidió viajar bien pertrechado, llevar consigo cuanto pudiera transportar: cuadros, acciones, títulos del Estado, diamantes... Todo lo necesario para empezar una nueva vida, para emprender alguno de los negocios que sabía manejar con éxito: quizás una galería de arte, quizás una casa de banca, quizás una empresa de exportación e importación... Si no deseaba que nadie supiera con precisión qué llevaba consigo, el transporte por tierra parecía la mejor opción.[20]

Ya solo faltaba conseguir los permisos, que no eran pocos: uno para sacar de los Países Bajos parte de sus valores, títulos de deuda y pinturas, con el fin de tener una cobertura legal para la huida; otro para cruzar el territorio del Reich que especificara bien la ruta, con escalas en Bélgica,

Francia y destino a España, y el tercero para entrar en España. El visado para España lo gestionó el capitán Ernst Alisch, quizás a través de Pedro Urraca, y lo firmó el cónsul general de España en París, Alfonso Fiscowich, el 8 de abril de 1944. Fiscowich se había incorporado pocas semanas antes a su puesto, después de que Urraca lograra el cese de su predecesor, Bernardo Rolland de Miota, demasiado proclive a permitir el tránsito hacia España de los judíos que huían de la persecución nazi. Alisch, además, facilitó a Miedl los contactos oportunos para ayudarle a introducir sus pertenencias en España. Ya en 1943 le había presentado a Jean Duval, un hombre de su absoluta confianza, experto en pasar productos de contrabando por la frontera española.[21]

La autorización para abandonar el territorio del Reich con sus bienes provino de Hermann Goering. A estas alturas Goering estaba muy agradecido a Miedl. Al fin y al cabo, había dado un gran impulso a su colección de arte con la adquisición de la Galería Goudstikker, le había proporcionado las pinturas de Émile Renders y los Rubens de Franz Koenigs y, por encima de todo, le consiguió la más cotizada de sus posesiones: el *Cristo y la adúltera*, de Vermeer. El 22 de diciembre de 1945, en uno de los interrogatorios a los que fue sometido en Núremberg, un oficial americano preguntó a Goering por qué concedió a Miedl el visado cuando las autorizaciones para abandonar el territorio del Reich, consideradas como una expresión de derrotismo, eran cada vez más difíciles de obtener. De hecho, el visado de Miedl generó una notable polémica entre los dirigentes de la RSHA. La Gestapo abrió una investigación, que no llegó a ninguna parte, y Otto Ohlendorf, general de las SS, se mostró irritado y sorprendido «al saber que Miedl y su familia habían conseguido el permiso para viajar a España».[22]

«El asunto es muy simple –respondió Goering a sus interrogadores–. Miedl vivía en Ámsterdam y su mujer era judía. Para salvarle de la Gestapo, le conseguí el permiso para emigrar a España». Y con el fin de que comenzara una nueva vida en España, añadió, le permitió llevar consigo parte de las pinturas que había recibido a cambio del Vermeer. Más adelante Walter Andreas Hofer contaría a los aliados que no solo le había otorgado el

permiso para llevar consigo las pinturas: también autorizó que no pagara los impuestos que gravaban la exportación, si bien Goering negaría esto último. Fuera como fuese, Miedl llegó a España con un certificado del Instituto Neerlandés de Divisas, emitido el 1 de mayo de 1944, que le permitía exportar hacia España valores, acciones y otros bienes, y le daba una cierta cobertura legal. No obstante, es probable que lo declarado solo fuera una parte de lo que se proponía trasladar. Al responder a las preguntas del teniente Rousseau en Madrid, quiso desligar aquel permiso de la intervención de Goering. Lo había conseguido, aseguró, sin necesidad de que nadie ejerciera ninguna presión. Bastó con explicar a los funcionarios cuál era su situación, el «terrible peligro que atravesaba su familia», y en vista de su reputación y «buena conducta» consiguió el permiso.[23]

Los aliados no terminaban de creer que todo hubiera sido tan sencillo y preguntaron otra vez a Hermann Goering, quien reafirmó punto por punto su declaración. Se sentía en deuda con él, explicó. «Me ayudó muchísimo a construir mi colección de arte. Él era, podría decirse, mi principal marchante». Finalizaba el año 1945 y Goering se deshacía en elogios hacia Miedl. Todavía pasarían unos meses hasta que se enterase de que el *Cristo y la adúltera* era una falsificación...[24]

18

Contraataque

> El 5 de enero de 1943 se firmó en Londres una declaración. Una declaración solemne. El Comité Francés de las Fuerzas Libres afirmó allí su condición de representación nacional junto a otros gobiernos de países en guerra. Allí se invalidaron todos los traspasos de propiedad realizados por el enemigo en los países ocupados. Los aliados ya disponían de un texto base que podía inspirar y sostener la jurisdicción especial que habían establecido sus ejércitos.
>
> ROSE VALLAND, *Le front de l'art. Défense des collections françaises, 1939-1945*, París, Réunión des Musées Nationaux, 1997 (ed. or. 1961), p. 214.

EN BUSCA DE REFUGIO

A mediados de 1943, Alois Miedl decidió de una vez por todas abandonar el territorio ocupado por el Tercer Reich. En abril de 1944 ya tenía un visado sellado por el cónsul general de España en París, que le autorizaba a cruzar al sur de los Pirineos. No era el único alemán que a esas alturas pensaba en hacer las maletas o viajaba ya hacia un país neutral donde los aliados no tuvieran jurisdicción. El número de tránsfugas que trataban de llevar consigo parte de los beneficios acumulados durante la guerra creció tras la derrota de Stalingrado, en febrero de 1943; empezó a ser torrencial tras el desembarco de Normandía, en junio de 1944, y poco antes de la derrota final acabó en una gran desbandada, un inmenso sálvese quien pueda y como pueda. Miles de jerarcas nazis de primer y segundo rango, de oficiales del ejército y de las fuerzas de seguridad del Estado, de colaboracionistas que habían acrecentado su fortuna al calor del expolio, de espías o mafiosos enriquecidos en el mercado negro, intentaron salvarse en los países neutrales y poner allí a buen recaudo su fortuna, convertida en

diamantes, obras de arte, divisas, títulos de deuda o valores, bienes fáciles de transportar.[1]

Conforme se acercaba el fin de la guerra, los británicos y los norteamericanos comprendieron la magnitud de esta estampida y, para evitar que los nazis dispersaran los bienes adquiridos durante el expolio de la Europa ocupada o establecieran bases económicas sólidas en territorio neutral donde pudieran rearmarse y contraatacar en un futuro, comenzaron a desarrollar a mediados de 1944 los programas *safehaven* –refugio– destinados a impedir precisamente eso: que hallaran un refugio seguro. Estos programas se sostenían en dos documentos firmados por la mayoría de los gobiernos aliados. El primero fue la Declaración número 18 de las Naciones Unidas, suscrita el 5 de enero de 1943. La ONU no se fundaría hasta octubre de 1945, pero el 1 de enero de 1942 los gobiernos de dieciocho países aliados, y otros ocho gobiernos en el exilio de países ocupados por los nazis, ya habían suscrito un texto colectivo que bautizaron como Declaración de las Naciones Unidas, organización que desde esa misma fecha ya existió oficiosamente. En los meses siguientes las naciones firmantes promoverían acuerdos, adquirirían compromisos y suscribirían una serie de declaraciones que sentaron las bases del orden económico y político vigente tras la contienda.[2]

La decimoctava de todas estas declaraciones determinó el modo en que se había de abordar el expolio en la inmediata posguerra, y es fundamental para entender cómo evolucionó en los siguientes años lo que a finales de 1944 ya empezaba a conocerse como el Caso Miedl. Al comenzar 1943, los aliados constataron que los nazis estaban saqueando los territorios ocupados, pillaje que comprendía todo tipo de bienes –aseguraba el texto–, y cuya última finalidad era «beneficiar a los agresores y mantener subyugada la economía de los agredidos». Como se ha podido comprobar en los capítulos anteriores, el expolio no solo se llevó a cabo mediante requisas o incautaciones, sino también a través de adquisiciones forzadas y estrategias de ingeniería monetaria, como la devaluación forzosa de las divisas de los países ocupados. El propio Goering lo había reconocido: las compras masivas realizadas a través de artificios financieros eran la versión

contemporánea de los saqueos y otros actos de pillaje asociados en la Edad Media al derecho de conquista.[3]

Las operaciones de este tipo contaminaban toda la actividad económica efectuada durante la guerra en el territorio que ocupó el Tercer Reich, y por esta razón los aliados adoptaron una medida drástica, audaz, comprensible en el contexto de la jurisdicción especial de posguerra, pero que en tiempo de paz hubiera sido revolucionaria: anular de un solo golpe toda transacción realizada entre ocupantes y ocupados, toda transferencia de bienes, toda operación económica o financiera realizada durante la ocupación. La decisión era tan radical que en la versión definitiva introdujeron un matiz condicional. La redacción de la Declaración número 18 de las Naciones Unidas determinaba que los gobiernos aliados y el comité francés en el exilio se reservaban

> su derecho a declarar nulas toda clase de transferencias y operaciones con bienes, propiedades, derechos e intereses de cualquier clase, que estén o hayan estado situados en los territorios que sufren o han sufrido la ocupación o control directo o indirecto de los países con los cuales están en guerra o que pertenezcan o hayan pertenecido a personas naturales o jurídicas residentes en tales territorios.

De este modo, no anulaban en el acto todas las transacciones, pero se reservaban el derecho de hacerlo hasta que pudieran analizarse una por una y decidir si encajaban o no en el patrón del pillaje.

Año y medio después de promulgar la Declaración número 18, las Naciones Unidas comprendieron que no podrían evitar la dispersión del expolio sin contar con los países neutrales. Encauzaron su implicación en esta empresa a través de la Resolución VI de la Conferencia Monetaria y Financiera celebrada durante julio de 1944 en la ciudad norteamericana de Bretton Woods. A lo largo de varias sesiones, los aliados esbozaron allí cómo debía funcionar la economía mundial una vez acabada la guerra. Acordaron, por ejemplo, la creación del Fondo Monetario Internacional o del Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento, destinado a financiar la recuperación de los países devastados, y que sería el germen del actual Banco Mundial. La Resolución VI abordó un problema económico

que resultaba esencial en aquellos días: la voluntad de «tomar medidas para devolver» los bienes expoliados a «sus propietarios legales» y la necesaria implicación de los países neutrales para evitar su dispersión.[4]

Prestos a lograr esto último, los aliados formularon a los gobiernos neutrales dos recomendaciones que, una vez terminada la guerra, se convirtieron en exigencias. De entrada, debían bloquear dentro de sus territorios cualquier tipo de propiedad –pública o privada– procedente de Alemania, de sus socios en el Eje o de cualquier país ocupado por los países del Eje, con el fin de impedir que pasaran a manos de testaferros nazis. Todo estaba incluido: dinero en cuentas bancarias, acciones, edificios, vehículos, obras de arte... lo que fuera. Después, ya en la posguerra, llegaría el momento de decidir qué hacer con este patrimonio. Además, tras la contienda tenían que poner a disposición aliada todos los bienes pertenecientes a los ciudadanos o los gobiernos de países del Eje.

Cuando el Tercer Reich se rindió, los países neutrales europeos ya habían suscrito la Resolución VI. España lo hizo el 5 de mayo de 1945, tres días antes del armisticio alemán, y esta decisión condicionaría también la evolución del Caso Miedl.[5]

LOS SOLDADOS DEL ARTE

En la Declaración 18 de las Naciones Unidas y en la Resolución VI de Bretton Woods las obras de arte aparecían contempladas como meros activos económicos. Pero esto no significa que los aliados restaran importancia a la dimensión artística y cultural del expolio. Mientras promovían ambos textos y desarrollaban los programas *safehaven*, el gobierno británico y el norteamericano establecieron sendas unidades especiales de investigación sobre el tema. En mayo de 1944, el Reino Unido instituyó el Comité británico para la preservación y restitución de las obras de arte, archivos y otros materiales en manos del enemigo. Los norteamericanos se adelantaron unos meses. En septiembre de 1943, a instancias de un grupo de directores de museos, el presidente Roosevelt

estableció la Comisión estadounidense para la protección y salvamento de monumentos artísticos e históricos de Europa, conocida como Comisión Roberts por el nombre de su presidente, el magistrado del Tribunal Supremo Owen Roberts. La Comisión Roberts estaba integrada por políticos y representantes de los grandes museos y universidades americanas.[6]

Los aliados acababan de desembarcar en Italia, y en el mundo del arte cundía el temor a que la eficacia primara sobre la voluntad de preservar el patrimonio artístico europeo en las operaciones militares. Pánico justificado, como demostraría en el invierno de 1944 la destrucción, en Italia, de la abadía de Montecassino. La Comisión Roberts se erigió en el motor de las investigaciones sobre el expolio. Con paciencia, fue recopilando en fichas y documentos toda la información que llegaba a los aliados sobre el saqueo de bienes artísticos y culturales llevado a cabo por los nazis en Europa. Sus tarjetas sobre los implicados en el pillaje, o los sospechosos de haber participado en él, siguen siendo hoy necesarias en cualquier investigación al respecto. Pero su principal aportación consistió en sugerir al presidente Franklin D. Roosevelt la creación de un cuerpo militar de élite destinado a defender el patrimonio cultural en el frente de guerra, propuesta que fue al fin aceptada. Así nació la Unidad de Monumentos, Bellas Artes y Archivos (MFAA), cuyos miembros acabarían siendo conocidos como los *Monuments Men*, y cuya historia ha sido escrita y llevada al cine.[7]

Nunca una guerra movilizó a tantos especialistas en el mundo del arte. Si los nazis implicaron en el expolio a centenares de expertos, los aliados no anduvieron a la zaga en su reversión: en torno a trescientas cincuenta personas pasaron por las filas de la MFAA. La mayoría tenía estudios universitarios y ocupaba empleos cualificados: conservadores y directores de museos; escultores, pintores y arquitectos; profesores; marchantes y coleccionistas reputados, pero también simples estudiantes o aficionados al arte. Muchos jamás pensaron que acabarían vistiendo de uniforme, no encajaban del todo en la mentalidad militar, estaban por encima de la edad media de los combatientes normales o no se encontraban en las condiciones

físicas ideales para marchar al frente. La suma de todo lo anterior ocasionaría con alguna frecuencia tensiones entre los mandos del ejército y los *Monuments Men*. La mayoría eran norteamericanos, pero contaron también con oficiales europeos. Casi todos eran hombres, aunque hubo entre sus filas alguna mujer.[8]

No solo el ejército americano reclutó a expertos. Casi todos los países europeos implicados en la guerra alistaron en sus filas a directores de museos, académicos o galeristas, para reconstruir el patrimonio destruido o recuperar el expoliado por los nazis. Más adelante aparecerá en las páginas de este libro, por ejemplo, el capitán Jan Vlug, restaurador de pinturas en la vida civil, oficial neerlandés destacado en la investigación del expolio durante la guerra. Pero de entre todos ellos, quizás fue Rose Valland quien alcanzó una mayor notoriedad. Recién incorporada al Museo del Louvre como conservadora poco antes de la guerra, permaneció de un modo discreto, como auxiliar, junto al Grupo de Operaciones de Alfred Rosenberg, mientras sus hombres acometían el expolio de las colecciones judías en Francia, y acumulaban el botín en el Museo de Jeu de Paume, dependiente del Louvre. A lo largo de la ocupación, jugándose la vida, tomó nota de cada obra que entró en el museo, de cada visita de Goering, de cada tren que marchó hacia Alemania y de su contenido. Su trabajo permitió seguir la pista al patrimonio judío saqueado en Francia. Tras la guerra, Valland participó como oficial del ejército francés en la recuperación de las obras de arte expoliadas ante sus ojos.[9]

Mientras los ejércitos británico y norteamericano marchaban por el oeste de Europa, la MFAA y los oficiales especializados de otros países aliados estudiaban el territorio por el que avanzarían las tropas y señalaban qué edificios debían ser salvados de la destrucción, por su valor arquitectónico o cultural. Una preocupación muy loable, aunque hubo algo esquizofrénico en la actitud aliada ante el patrimonio artístico. En enero de 1943, poco antes de que se creara el cuerpo de los *Monuments Men*, Roosevelt, Churchill y De Gaulle se comprometieron en la Conferencia de Casablanca a perseguir la rendición sin condiciones del Tercer Reich por cualquier medio, empleando todo recurso posible, y sin que importara el

coste de vidas o la destrucción que entrañase. Aquella declaración fue el punto de partida para los bombardeos aéreos aliados sistemáticos sobre las ciudades alemanas, que causaron uno de los mayores quebrantos de patrimonio arquitectónico y cultural acaecidos en la Europa contemporánea. Mientras los bombarderos engendraban el apocalipsis desde el aire, los *Monuments Men* intentaban evitar la destrucción desde la tierra…[10]

Acabada la contienda, la MFAA inventarió las obras de arte halladas en las zonas de Alemania ocupadas por Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia, y devolvió a los países antes ocupados por el Tercer Reich aquellas que procedían de sus territorios. La responsabilidad de restituir los bienes del expolio, de tratar con las víctimas, recayó después en el gobierno de cada uno de estos países. Una vez consumada la restitución, entre finales de 1945 y mediados de 1946, los *Monuments Men* fueron licenciados del ejército y se reintegraron a la vida civil.

La Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) actuó al margen de los aliados occidentales, y gestionó por su propia cuenta las secuelas del expolio nazi, o tuteló el modo en que se gestionaban en los estados de Europa Oriental bajo su influencia. En un mundo en el que la propiedad privada había sido casi abolida, apenas hubo restituciones a los individuos, y el patrimonio recuperado tras lo que más adelante constituiría el Telón de Acero pasó a engrosar las colecciones públicas. A modo de respuesta al pillaje indiscriminado nazi, el ejército soviético organizó las llamadas, de un modo muy descriptivo, Brigadas de Trofeos. Su objetivo fue capturar, sin discriminación, todo tipo de obras de arte en su avance por Alemania hacia Berlín.[11]

THEODORE ROUSSEAU

Avanzado el año 1944, la Comisión Roberts comprendió que la investigación sobre el expolio requería algo más que el trabajo de académicos especializados en el mundo del arte o gestores de museos. La reconstrucción de las grandes tramas saqueadoras o el interrogatorio a los

jerarcas y agentes implicados precisaba también el concurso de profesionales que pudieran combinar conocimientos artísticos con alguna experiencia en los servicios de inteligencia. Con este fin, Owen Roberts acordó con el general William J. Donovan, director y fundador de la OSS –los servicios secretos norteamericanos que precedieron a la CIA–, la formación de un pequeño grupo de especialistas en arte, procedentes de la inteligencia naval.[12]

La Unidad de Investigación sobre el Arte Expoliado (ALIU), que recibió el nombre en clave de Proyecto Orión, fue creada el 21 de noviembre de 1944 para obtener información sobre los grandes coleccionistas del Reich y sus colaboradores, y así comprender cómo había funcionado la maquinaria del expolio. También, y este quizás fuera el motivo esencial de su constitución, para documentar las acusaciones que se habrían de cursar contra ellos en los juicios de Núremberg. Desde un primer momento, la entidad hubo de afrontar un grave problema: la escasez de personal. Nunca sumó más de diez miembros, incluyendo a los administrativos y a los enlaces con distintos cuerpos civiles y militares de varios países. De facto, solo contó con tres investigadores: su director, el capitán James S. Plaut, y los tenientes Theodore Rousseau y Samson Lane Faison. A ellos se sumarían mediado 1945 el soldado Terence A. Coyne como auxiliar, y el capitán neerlandés Jan Vlug, como adjunto.

Las primeras páginas de este libro ya han esbozado varios hitos en la trayectoria del teniente Theodore Rousseau antes de la guerra, pero dado su protagonismo en la investigación sobre Alois Miedl no está de más recapitular. Rousseau nació en Freeport, en 1912. Contaba, por lo tanto, 32 años al entrar en la unidad. Décadas después, cuando falleció en 1974, la prensa norteamericana le calificaría como un *golden boy*, un joven mimado por la vida y el éxito. Era hijo de un banquero «inmensamente rico» afincado en París, que se codeaba con los grandes magnates de la élite económica internacional: de adulto recordaría en alguna ocasión los viajes que hacía de crío en el yate de John Pierpont Morgan. Tuvo a su alcance todas las oportunidades que le ofreció el haber nacido en una familia con mucho dinero y vinculada a los dos continentes: cursó sus primeros estudios

en París y en Gran Bretaña –nada menos que en Eton– y la carrera universitaria entre la Sorbona y Harvard. Hablaba con fluidez cinco idiomas: el francés y el inglés eran sus lenguas natales, y como su madre era alsaciana también aprendió alemán; y después español y portugués. Ya antes de la guerra era conservador adjunto de la Galería Nacional de Washington.[13]

Ted Rousseau, como le llamaban sus amigos, se alistó en la marina tras el bombardeo de Pearl Harbor. Por su formación y dominio de los idiomas acabó en la inteligencia naval, y en 1942 fue destinado como agregado de la marina a la embajada en Lisboa, cuyas competencias abarcaban España y Portugal. «Trabajaba en Portugal como espía», contaría años después uno de sus muchos amigos, y fue lanzado dos veces en paracaídas sobre la Francia ocupada, donde realizó algunas misiones clandestinas. Rousseau era un hombre brillante, con carisma, capaz de llamar la atención tanto por su apostura como por su talento. Cuando se creó la ALIU, varios oficiales del ejército y notables de la administración civil entendieron que debía figurar entre sus filas. Paul J. Sachs, uno de los fundadores del Museo de Arte Moderno de Nueva York, vinculado a la Comisión Roberts, valoró ya entonces su capacidad «para juzgar y evaluar obras de arte». Rousseau permanecería adscrito a la unidad desde su fundación hasta su disolución en la primavera de 1946. Antes de que le desmovilizaran, pasó otros cinco meses destinado en Japón. Nunca se supo cuál había sido su cometido allí.

Varios testimonios indican que, a pesar de su facilidad para tratar con todo tipo de gentes, Rousseau salió asqueado de los interrogatorios a los responsables del expolio nazi. Sus informes sobre Goering, o sobre alguno de los grandes marchantes, destilan un rabioso desprecio hacia su carácter y sus acciones. Quizás por esta razón no dudó en tomar partido en una polémica desatada en la inmediata posguerra: Alemania, cuna del nazismo y responsable de la guerra… ¿debía conservar íntegro su patrimonio artístico? A finales de 1945, el ejército norteamericano trasladó a Estados Unidos un lote de 202 pinturas recuperadas, con el fin oficial de restaurarlas, exhibirlas en una gira nacional y luego devolverlas. Pero no faltaron voces exigiendo que aquel patrimonio se quedara en el país, como castigo y, también,

compensación por la ayuda americana. Rousseau defendió esta opinión: «Pienso que es absurdo permitir que los alemanes tengan las pinturas que los peces gordos nazis consiguieron, a veces a través de ventas forzosas, a lo largo de toda Europa». No prevaleció su opinión, y en 1949 los cuadros fueron restituidos a la República Federal de Alemania, socio ya en la Guerra Fría.[14]

Quienes trataron a Rousseau cuando abandonó el ejército y se reintegró a la vida civil resaltaban sus modos aristocráticos, su vestuario elegante o su afán por conducir el último modelo de Cadillac. Thomas P. Hoving, quien fuera director del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, le consideraba perspicaz, ingenioso hasta rayar a veces en lo ácido, pero al tiempo afable y sensible, vitalista, y «de curiosidad ilimitada». Aseguraba, también, que tenía la capacidad de sentirse a gusto en cualquier ambiente, de ganarse la confianza de quien quisiera, ya fuera el socio de un club aristocrático o el parroquiano de un garito portuario, virtud que le permitía lidiar con todo tipo de personas, y una cualidad que se revelaría muy útil cuando tuvo que interrogar a los expertos en arte que habían trabajado para los nazis. Por supuesto, no siempre cosechó elogios. No faltó quien, a su muerte, considerase que aquel alarde de modos refinados parecía impostado y acababa siendo cargante, que Ted Rousseau era terriblemente esnob, que tanto Cadillac resultaba ostentoso, que mostraba su cara amable a quien consideraba interesante, pero era huraño y estirado con el común de los mortales. Raro es que alguien pueda contentar a todo el mundo por igual.

En 1946, recién acabada la guerra, entró a trabajar como conservador asociado para Europa en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Francis Henry Taylor, su director, miembro fundador de la Comisión Roberts, fichó a destacados *Monuments Men* como James Rorimer, quien llegaría a dirigir el museo en 1955. Taylor ya había echado el ojo a Rousseau durante la guerra, quizás incluso antes: fue uno de sus principales valedores cuando se unió a la ALIU. Rousseau permanecería en el Museo Metropolitano toda su vida, y llegó a ser su conservador jefe y vicedirector.

Como gestor, tuvo un estilo peculiar, asequible, alejado de la farragosa erudición especialista. Xavier de Salas, director del Museo del Prado en los

años setenta, frecuentó a Rousseau durante un tiempo y le tenía por superviviente de una estirpe en vías de extinción: la del *connoisseur* del siglo XIX y las primeras décadas del XX, experto y dotado de buen gusto, pero –sobre todo– capaz de reconocer la belleza y disfrutar de un modo incondicional del placer de observar una obra de arte, fuera cual fuera su origen. «No estoy interesado en lo estrictamente académico» –declararía el propio Rousseau en una ocasión– «lo primero es disfrutar». Un modo de aproximarse al arte sin complejos que le llevó a redescubrir a pintores olvidados, como el español Juan de Pareja, o a interesarse lo mismo por el Greco que por Gauguin, la pintura francesa del siglo XVII o el proceloso mundo de la falsificación artística.

Rousseau nunca dejó de ser un hombre de acción. «Conocía a gente en todas partes», observó uno de sus trabajadores en el museo. Gracias a su extensa red de relaciones entre las élites norteamericanas y europeas, acrecentó el patrimonio del Museo Metropolitano durante las décadas que ejerció como conservador. En 1967, por ejemplo, consiguió que Adelaide Milton de Groot, una millonaria neoyorquina, donara su fabulosa colección de pintura al museo. A la hora de ejercer como comprador también serían importantes los numerosos contactos trabados en Europa durante los años que pasó en la ALIU. Desde un primer momento fue destacable su labor adquiriendo pinturas en el mercado europeo, recién sacudido por la guerra. Rousseau, que se había pateado bien el territorio y establecido buenos contactos, sabía dónde había que buscar y a quién había que preguntar. Ya en 1948 compró en Italia, para el museo, un *San Sebastián*, del pintor Andrea del Castagno, y en 1960 *La buenaventura*, del pintor francés Georges de la Tour. Ambas adquisiciones generaron un escándalo, pues las autoridades culturales italianas y francesas consideraron que habían sido exportadas del país de forma ilegal.[15]

Pero todo esto ocurriría después. Volvamos a comienzos de 1945, cuando el joven Ted Rousseau emprendía «la primera investigación importante» de la ALIU: el Caso Miedl, que surgió a partir de las pesquisas que había comenzado a realizar sobre la colección de Hermann Goering. Una investigación que sería esencial para la unidad y, también, para la

trayectoria posterior del propio Rousseau por el prestigio que le granjeó. Pasadas varias décadas, la prensa aún recordaría que había sido él quien persiguió «al banquero de Goering». A partir de los interrogatorios que realizó a Miedl en Madrid, la ALIU pudo tener una primera impresión sobre cómo había funcionado el mundo del arte durante la ocupación alemana. Sus informes, además, serían la «llave maestra de las posteriores investigaciones de la unidad sobre el expolio alemán en Holanda».[16]

Miedl y España constituyeron el primer gran reto, pero quedaron atrás una vez terminada la guerra porque, tras la rendición alemana, estuvieron a disposición de la ALIU los grandes implicados en el saqueo del patrimonio europeo. El centro de las investigaciones derivó entonces hacia Austria. El 10 de junio de 1945, Plaut, Rousseau y Lane Faison establecieron un centro de interrogatorios en una villa de la localidad de Altaussee, cerca de la mina donde se habían localizado casi todos los fondos que Hitler acumulaba para el Museo de Linz. Por la Casa 71, como se conoció aquel lugar, pasaron los grandes protagonistas del expolio que habían arrestado y tenían bajo su custodia los ejércitos británico, norteamericano y francés. Allí, los tres investigadores, «con infinita paciencia, interrogaban a cada testigo y poco a poco iban volcando aquellos fascinantes testimonios en sus informes», escribiría después Thomas Carr Howe, uno de los *Monuments Men*, que convivió con ellos una temporada.[17]

De aquellos interrogatorios salieron más de una veintena de informes. Los cuatro principales abordaban la formación de las colecciones de Goering y Hitler, la actividad del Grupo de Operaciones Especiales de Alfred Rosenberg en Francia y del Negociado Mühlmann en los Países Bajos. El resto reconstruían los actos y la personalidad de una quincena de personas implicadas en el pillaje del patrimonio europeo: desde grandes marchantes como Walter Andreas Hofer, director de la colección de Goering, o Bruno Lohse, hombre fuerte del Grupo de Operaciones Especiales de Alfred Rosenberg en París, hasta Heinrich Hoffmann, fotógrafo de Hitler y marchante ocasional, pasando por Gisela Limberger, la secretaria de Goering, o Hermann Voss, el último director del Museo de Linz. A todo este trabajo hubo que añadir los cuatro informes iniciales de

Theodore Rousseau sobre Alois Miedl, y un voluminoso informe final, con un índice biográfico de cerca de doscientas páginas, en el que figuraba la práctica totalidad de los implicados en el expolio de obras de arte en Alemania, los países ocupados y buena parte de los neutrales.[18]

Fue un trabajo impresionante, realizado en un tiempo récord. Quizás, incluso, demasiado eficaz. La información recopilada era suficiente como para sumar los cargos por el expolio artístico a las acusaciones cursadas en Núremberg contra Hermann Goering y Alfred Rosenberg. En la primavera de 1946, la dirección de la OSS consideró que con eso bastaba, que lo hecho ya justificaba el trabajo de un año, y disolvió la unidad. La decisión no gustó a los investigadores de la ALIU, cuyos informes finales están impregnados de un regusto agridulce. Era mucho lo que se había conseguido, reconocían, pero «debido a las graves limitaciones de tiempo y personal» también quedaba mucho por hacer. La mayoría de los grandes marchantes y directores de museos alemanes que forjaron las colecciones de Hitler y Goering estaban bajo custodia en Alemania. Pero Plaut, Rousseau y Lane Faison temían que, desbaratada la ALIU, se relajara la vigilancia. «Resulta alarmante comprobar que, en el primer año de paz en Europa, la mayoría de los marchantes colaboracionistas, coleccionistas y agentes que voluntariamente participaron en el expolio cultural de sus propios países no han sido perseguidos y siguen adelante con sus negocios», concluían.[19]

El informe final, además, dedicaba un párrafo específico a Alois Miedl para recordar que, aunque ya había sido interrogado en España, la ALIU había recomendado en varias ocasiones su traslado a Alemania para ser investigado de nuevo. Pero corría el 1 de mayo de 1946 y Miedl aún seguía en Madrid....

19

De entre las sombras

¡Esos funcionarios sabían tan poco acerca de él! Unos pocos hechos concretos acerca de ciertos incidentes especiales de su vida: ¡Eso era todo lo que contenía el dossier!

ERIC AMBLER, *La máscara de Dimitrios*,
Madrid, *El País,* 2004.

UN SUJETO LLAMADO MIEDL

Cuando en enero de 1945 el teniente Theodore Rousseau, de la Unidad de Investigación sobre el Arte Expoliado (ALIU), emprendió la investigación sobre Alois Miedl, recopiló una maraña de datos dispersos, equívocos y contradictorios, procedentes de testigos no siempre fiables, testimonios de terceras personas o rumores y cotilleos. Ni siquiera pudo determinar con seguridad en qué momento exacto había llegado Miedl a España. Todavía hoy, la información que tenemos sobre su actividad en la primavera y los primeros días del verano de 1944, cuando se instaló para una larga temporada en nuestro país, sigue plagada de lagunas.

Tal vacío se debe a que los aliados no repararon en él hasta finales de aquel mismo verano, cuando arrancó el rumor de que «un sujeto llamado Miedl», que mantenía una estrecha relación con Hermann Goering –quizás un familiar o un compañero de colegio–, estaba introduciendo de contrabando en España obras de arte procedentes del expolio. Hasta la fecha, había pasado casi desapercibido. Su nombre figuraba en algunos expedientes aislados británicos o norteamericanos: una nota sobre espionaje en Canadá –aquel intento de comprar la isla de Anticosti, en 1937–, algún comentario sobre actividades empresariales en los Países Bajos, apuntes

poco relevantes sobre su presencia en el mercado del arte... Nada era concluyente, y las noticias sobre Miedl se traspapelaron entre el centón de informes que aparecían cada día sobre ciudadanos alemanes.[1]

Por otra parte, los aliados no afrontaron en firme el expolio nazi hasta que la guerra se libró en el continente europeo. Antes habían acumulado informes y notas al respecto, pero el saqueo no dejaba de ser un asunto secundario en el marco general de la contienda. Primero había que acorralar, vencer al enemigo, y lo demás vendría después. Solo a partir de 1944, cuando comenzaron a administrar los territorios que habían ocupado los nazis, comprendieron la magnitud del problema, y los marchantes, especuladores, directores de museos, historiadores del arte o coleccionistas entraron en su punto de mira. Fue entonces cuando Alois Miedl empezó a salir de entre las sombras para hacerse visible.

Miedl también se cuidó de cubrir sus trazas. Y aunque a veces le traicionara su tendencia a la locuacidad, a relacionarse con los otros, a contar historias o a jactarse de alguna cosa, mantuvo la discreción sobre el número de viajes que hizo a España o las rutas que siguió. «Desconfiaba de todo el mundo en lo que concernía a la calidad y la cantidad de las pinturas que se llevó con él al extranjero», escribiría en febrero de 1947 el capitán Jan Vlug, oficial de inteligencia del ejército neerlandés y antiguo socio de Rousseau en la ALIU, que puso un gran empeño en seguir su pista. La policía española constató que, al llegar a España, trataba incluso de evitar a las autoridades consulares alemanas. Toda prevención parecía poca, y no solo frente a los aliados: un informe norteamericano aseguraba que «gente del entorno de Himmler intentó, sin éxito, impedir que abandonara Holanda».[2]

Rousseau deseaba hablar con él desde que abordó su investigación sobre Hermann Goering. Recién incorporado a la ALIU y con la guerra aún candente, solo percibía aún una imagen borrosa del expolio, un proceso cuya complejidad resultaba desbordante para alguien apenas iniciado, y Miedl podía ofrecer algunas claves. El teniente quería comprender cómo había forjado Goering su colección de pinturas, conocer a sus agentes, saber cuántas de sus pinturas procedían de requisas y cuántas compró, y cómo funcionaba el mercado bajo la ocupación. Por supuesto, también deseaba

averiguar qué papel desempeñó Miedl en todo aquello y si estaba trasladando a España bienes procedentes del pillaje. Sobre todo, y esto era lo fundamental, si estaba ayudando al mariscal del Reich a dispersar sus propiedades fuera de Alemania ante la certeza de una derrota inminente. Goering fue su prioridad y Miedl un medio para conseguir un fin mayor: completar el expediente sobre quien fuera el número dos del Tercer Reich.

Sin embargo, interrogar a Miedl no parecía fácil. No era un prisionero recluido en el territorio recién conquistado, sobre el que pudiera ejercer la máxima presión. Se había refugiado en España, que estaba lejos de ser un país aliado. Ni siquiera amigo. Más bien al contrario. La dictadura franquista fue miembro fundacional del Nuevo Orden europeo que construyó Hitler, prestó apoyo económico, militar y estratégico a Alemania, y amparaba a quienes abandonaban el Tercer Reich. El gobierno español no iba a presionar a Miedl para que declarase ante Rousseau y, desde luego, no se lo iba a entregar a los aliados. Así pues, Rousseau ideó una añagaza y con el concurso de dos intermediarios –el agente doble, nazi y aliado, Manfred Katz y el marchante judío Arturo Reiss– concertó una cita con Miedl en Madrid, en el hotel Capitol, el 12 de abril de 1944, haciéndose pasar por un comprador interesado en sus pinturas.

Miedl acudió, y cuando Rousseau reveló su verdadera identidad conversó con él de buen grado. Consciente de que las tornas habían cambiado, quería conciliarse con los vencedores y deseaba negociar. Al fin y al cabo, vivía de la negociación. Comprendía que, para evitar represalias y preservar su patrimonio, debía convencer a los aliados de que él nunca había sido un nazi, de que huyó del Reich perseguido por la Gestapo porque su mujer era judía, de que protegió a ciudadanos de origen judío, de que su relación con Goering fue instrumental, basada en la necesidad de proteger su vida y la de los suyos, de que no había participado en el expolio, de que adquirió todos sus bienes de un modo legal y de que los papeles que acreditaban esto último estaban en regla.[3]

Daba igual que aquel relato fuera en parte cierto, que estuviera plagado de omisiones y adornado con mentiras. Él deseaba contar esa historia: la de un empresario duro en los negocios, que había hecho fortuna durante la

ocupación, pero que jamás hizo daño a nadie y ayudó a quien pudo con riesgo, incluso, de su vida. Tal vez percibió que podría vendérsela a Rousseau, pues el teniente apuntaba a los jerarcas del Reich, y él solo era una pieza de caza menor. Por lo tanto, se mostró dispuesto colaborar, a ofrecer tanta información sobre Goering y sobre el expolio en Europa como fuera necesaria... teniendo siempre cuidado en no afirmar nada que le incriminase.

Los encuentros entre ambos, por lo tanto, fueron de mutuo acuerdo y esto constituyó ya una clara ventaja para Miedl, quien, consciente de hallarse en lugar seguro, podía ofrecer la información que quisiera y ocultar la que deseara. Rousseau también comprendió que el campo de juego favorecía al alemán y, acabadas las sesiones, recomendó «su traslado a la zona militar aliada con el menor retraso posible»; «nunca contará su verdadera historia hasta que esté bajo el control adecuado», concluyó. Por supuesto, Miedl no parecía entusiasmado con la idea de dejar España, pero ante la insistencia de Rousseau aceptó ir a Londres, a los Países Bajos o adónde los aliados quisieran cuando fuese el momento oportuno... pero siempre tuvo a mano alguna excusa para aplazar la ocasión.

Así pues, aunque la ALIU hablaría siempre de interrogatorios, las reuniones entre Miedl y Rousseau en Madrid debieron parecerse más a una serie de entrevistas, y es factible que ambos pactaran las condiciones en que debían de celebrarse. No sabemos cuántas hubo, ni en dónde tuvieron lugar, ni si participó alguien más. Tampoco se conservan actas literales. Al final, Rousseau elaboró tres informes que Miedl revisó. Algunos figuran firmados por él. En varios borradores hizo a mano alguna corrección, que luego se incorporó a los textos definitivos.[4]

Al tratarse de un ejercicio voluntario y en territorio hostil, Rousseau debió de combinar la dureza, las amenazas inherentes a su condición de vencedor en la guerra, con su cuidado don de gentes y la capacidad de persuasión. Pero Miedl no andaba a la zaga en cuanto a persuasión, y quizás inclinara la balanza hacia su terreno. No siempre es fácil leer entre líneas, pero las páginas que escribió el teniente combinan cierta empatía con una

evidente desconfianza, pues describe a Miedl como alguien capaz de ser amable, franco y directo, pero a la vez duro, astuto e incluso taimado.

Gracias a sus respuestas, Rousseau pudo, en parte, reconstruir la actividad que Miedl desplegó en Europa durante la guerra, pero no obtuvo demasiada luz sobre el traslado a España de sus posesiones. A partir de pequeñas verdades, abundantes lapsos y varias mentiras, Miedl elaboró un relato sobre sí mismo tan límpido, tan transparente, tan blanco, que apenas cuadraba con lo poco que se sabía sobre él hasta la fecha. Un relato coherente, sin excesivos flecos y con pocas aristas, que reajustó sobre la marcha cuando detectaba que los aliados estaban al tanto de alguna información que no quiso ofrecer en un primer momento.

¿Para qué necesitaba, por ejemplo, los servicios de un contrabandista como Jean Duval si no pensaba introducir arte de contrabando en España? Negar lo evidente hubiera sido absurdo. Así pues, en tono confidencial, contó a Rousseau que Duval le ayudó a pasar por la frontera una caja con bonos y valores que no declaró a las autoridades alemanas ni pensaba declarar a las españolas. Un pecadillo fiscal que el teniente no filtraría al gobierno franquista porque nada ganaría con ello. De este modo, Miedl minimizaba daños: aceptaba y justificaba sus lazos con Duval, admitía haber pasado algún bien de contrabando en España, pues nadie hubiera creído una negativa tajante, y desviaba la atención de las pinturas. Así una, y otra, y otra vez. «A lo largo de su trayectoria ha cubierto su rastro con tanto cuidado que solo esto ayuda a sospechar que hay algo malo debajo de todo ello», concluiría Rousseau en su balance final.

A comienzos de 1945, antes de que Rousseau se reuniera con Miedl, la información que tenían los norteamericanos sobre su llegada a España era confusa, dispersa y no permitía «evaluar el caso con exactitud». Al acabar el año, habían desentrañado algo la madeja, pero todo parecía contradictorio y «conflictivo». Solo Miedl podía saber qué había ocurrido, concluyó en febrero de 1947 el capitán Jan Vlug. Los aliados nunca supieron con certeza cuántos viajes realizó entre Ámsterdam y Hendaya, ni cuántas veces cruzó la frontera española, ni qué trasladó a España en cada recorrido. Hoy no sabemos mucho más. Solo podemos barajar distintas posibilidades a partir

de una documentación fragmentaria, tan ambigua e imprecisa como, con frecuencia, contradictoria.[5]

LA CONEXIÓN BELGA

El 8 de abril de 1944, el cónsul general en París, Alfonso Fiscowich, firmó un visado que autorizaba a Alois Miedl a entrar en España durante los siguientes tres meses. Todo parece indicar que en mayo había cruzado ya la frontera. Así consta en la declaración que realizó en Hendaya, en octubre de 1944, el ciudadano belga Charles-Georges Koninckx. No obstante, las autoridades españolas no consignaron la llegada de Miedl hasta el 5 de julio de aquel mismo año. Este es un punto que los interrogatorios de Rousseau no aclaran: no sabemos con certeza qué hizo entre mayo y julio, porque no contó nada al respecto. Sin embargo, la investigación del capitán Jan Vlug, realizada en 1947, dos años después de los informes de Rousseau, sitúa a Miedl en Ámsterdam en la segunda quincena de junio, a punto de trasladar sus bienes hacia la península ibérica. Si el testimonio de Koninckx es cierto, cabe pensar que Miedl bajó a España en mayo a estudiar el terreno, y que después regresó a Ámsterdam a por su familia y equipaje. De ser así, no sabemos si en su viaje de mayo trasladó alguna de sus posesiones.[6]

¿Quién era Charles-Georges Koninckx?, se preguntó Theodore Rousseau el 15 de febrero de 1945, en su primer informe sobre Miedl. Y, sobre todo, ¿qué relación mediaba entre ambos? En la documentación que manejó Rousseau, Koninckx figura como la mano derecha de Adrian Otlet Linden. Koninckx contaba treinta y seis años en 1944; Otlet, sesenta. Ambos venían de Bélgica, vivían desde hacía tiempo en San Sebastián y participaban en dos grandes negocios familiares. Koninckx en la sociedad Georges Koninckx et frères, que hizo fortuna importando frutas del Congo y tenía desde principios de siglo una sucursal en la costa valenciana para exportar naranjas a Bélgica. Otlet heredó de su padre Édouard, político católico y empresario, inversor en ferrocarriles españoles a finales del siglo XIX, un puesto en el consejo de la Compañía belga de Explotación del

Ferrocarril de Soria y del Moncayo. En 1937, Otlet financió con largueza a los rebeldes franquistas y fundó la sociedad de importaciones y exportaciones XIMEX, en la que trabajaba Koninckx. Los aliados sospechaban que este último se dedicaba al contrabando: cruzaba cada día la frontera entre España y Francia.[7]

Koninckx militaba en el Partido Rexista, una formación filonazi belga que colaboró con el Tercer Reich durante la ocupación. Tras la guerra, muchos rexistas o afiliados a organizaciones belgas afines hallarían refugio en la España de Franco. Entre ellos Léon Degrelle, creador del partido, el intelectual Pierre Daye o el fundador de la legión flamenca de las SS, René Lagrou. Otlet era más complejo y difícil de clasificar. Parecía un respetable empresario, hombre de familia y católico a machamartillo, pero a Rousseau no le cuadraba esta imagen. Sus fuentes afirmaban que había colaborado con Jean Duval, el contrabandista que ayudaría a Miedl en la dispersión de pinturas procedentes del expolio. En concreto, ejerció como intermediario en la venta de un cuadro del pintor barroco francés Jean-Marc Nattier, otros dos de Gauguin y alguno más. El vínculo con Duval debía ser estrecho, porque Otlet pediría más adelante a su compatriota, el escritor Pierre Daye, que le ayudara en Madrid. Por sus tratos con el hampón, un analista de la Comisión Roberts se preguntó si no sería un integrante más de la mafia marsellesa, un «pistolero, secuestrador y chantajista».[8]

No parece el caso. Más bien da la impresión de que Otlet fuera un empresario haciendo negocios. Eso sí: negocios turbios, como los que realizaba en el mercado negro belga. En 1943, el Departamento de Estado norteamericano le incluyó junto a su compañía XIMEX en la lista negra de empresarios que comerciaban con los alemanes. XIMEX exportaba alimentos y otros bienes a la Bélgica ocupada, que allí se distribuían a través del mercado negro. Su vínculo con el comercio clandestino provenía de Hans Rohrbach, alemán asentado tiempo atrás en Bélgica, nazi convencido y miembro de la SD, el servicio de inteligencia de la RSHA, que alardeaba de haber contribuido a liquidar la comunidad judía belga. Dirigía la sección ibérica de una red que traficaba con diamantes en varias plazas europeas por cuenta de Goering, con el fin de obtener divisas para Alemania.

Rohrbach operaba en Portugal y en 1943 fue detenido en Lisboa, aunque escaparía poco después.[9]

Otlet jugaba a varias bandas. Rousseau no lo sabía, pero mientras guiñaba un ojo a los alemanes, cooperaba con los ingleses y los franceses. La policía española le tenía por hombre de orden, pero «de ideas monárquicas arraigadas», contrario a «nuestro Régimen Nacional», y que espiaba para los servicios de inteligencia británico y gaullista. Georges Delfanne, uno de los asesinos del *Bureau Otto*, también aseguró que estaba «al servicio de los ingleses». Esta sospecha debía ser firme, porque fue investigado, y su casa registrada, tras la detención en San Sebastián de Alberto Quintana Urra, un activista de la Red Comète, grupo de la Resistencia especializado en trasladar a España bajo cuerda a personas perseguidas en Francia por los nazis. Al ignorar esta información, Rousseau no comprendía por qué los franceses, liberado ya su país, ofrecieron a alguien como Otlet una contrata pública para el suministro de alimentos. Y es que basculara la guerra hacia donde basculara, el empresario belga siempre parecía capaz de hacer negocios con quien fuese ganando.[10]

MIRANDO HACIA EL PRADO

Parece que fue Jean Duval quien medió para que Charles-Georges Koninckx y Alois Miedl se encontraran. Koninckx y Adrian Otlet disponían de algo que Duval no podía ofrecer: una amplia red de contactos en España, debido a su arraigo en el país y a sus lazos con el mundo empresarial. Una información valiosa, porque no resultaba sencillo hacer negocios en la España de la autarquía, pues el Estado intervenía en la economía de un modo tan intensivo y enérgico como arbitrario: en el futuro, a Miedl le costaría más de un disgusto entender cómo funcionaban aquí las cosas. Al comenzar aquel mes de mayo de 1944 se alojaba en el lujoso hotel Continental de San Sebastián, en la playa de La Concha, y se citó con Koninckx en el bar Basque, no lejos de allí. Miedl se presentó como el propietario de la Galería Goudstikker, de Ámsterdam, y le habló de su

soberbia colección de pintura. Sobre todo, le contó que pensaba traer a España algunos cuadros y deseaba tratar sobre ello con el director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, pintor, académico de Bellas Artes y político ocasional al comenzar la dictadura franquista, cuando ocupó la alcaldía de La Coruña entre 1938 y 1939.

Miedl apuntaba demasiado alto. Sotomayor no quiso tratar con aquel alemán algo fanfarrón que aseguraba poseer cuadros fabulosos, y prefirió enviar un intermediario que comprobara cuánto había de cierto en aquello y qué intenciones tenía. Así que Koninckx solo pudo organizar una reunión con alguien bien relacionado en el mundo de la cultura española, que aseguró hablar en nombre del museo: el aristócrata, militar y erudito navarro José María Huarte de Jáuregui. Huarte había sido secretario del general Juan Luis Beigbeder durante su paso por el Ministerio de Asuntos Exteriores, y bien él o el propio Beigbeder mantenían una relación de confianza con Sotomayor.[11]

De los varios informes que recrean aquella reunión cabe extraer una reconstrucción plausible. La cita fue en Madrid, en el bar del hotel Palace. Puede que Huarte supiera alemán, o quizás recurrieran a un intérprete porque Miedl no hablaba español y da la impresión de que solo chapurreaba inglés y algo de francés. Miedl se presentó como un importante galerista afincado en los Países Bajos, que había trabajado para Hermann Goering. Debió jactarse de ser el propietario de la firma Goudstikker, nombre que aún tenía un peso en el mundo del arte europeo. Estaba habituado a realizar grandes negocios, afirmó. No en vano había descubierto el último gran Vermeer, *Cristo y la adúltera*, que acababa de vender a Goering por 1,6 millones de florines, mérito del que presumía pues aún no se sabía que era falso. Quería venir a España y traer pinturas de viejos maestros flamencos u holandeses, entre doce y sesenta, según las diversas versiones del encuentro. Varias parecían de primera clase. En concreto, mencionó un Rembrandt y un óleo de un gran maestro español. Quería saber si al Prado le interesaba comprar alguna u organizar una exposición con varias.

Miedl desplegó toda su capacidad de convicción, pero Huarte desconfiaba. Debía de estar muy al tanto de cómo había funcionado el

mercado del arte en la Europa ocupada, no se anduvo con rodeos y le preguntó si podía demostrar que no se trataba de bienes judíos confiscados. Miedl, escandalizado, declaró que no, que podía documentar al detalle la propiedad de todos y cada uno de los cuadros. En cualquier caso, Huarte alegó que un museo como el Prado no podía exponer ni comprar pinturas que no hubieran entrado de forma legal en el país, con el correspondiente pago de tasas en la aduana y un permiso oficial de importación, y que conseguir esa documentación en España llevaba tiempo y no iba a ser fácil. Miedl entonces improvisó una propuesta: podía ceder al Prado un cuadro en préstamo si le ayudaban a tramitar los permisos de importación. La oferta debió de caer en saco roto porque aquella reunión acabó sin compromisos.

Más tarde, Huarte comentó a Koninckx que el Museo del Prado no quería negociar con Miedl porque era alemán. La guerra estaba a punto de acabar y los aliados intentarían restituir las propiedades robadas por el Tercer Reich. La mera procedencia de Miedl ya hacía que su mercancía fuera sospechosa. Además, debido a su relevancia internacional, el Prado estaba demasiado expuesto como para dar un paso en falso. En mayo de 1944, Francis Henry Taylor, director del Museo Metropolitano de Nueva York, y uno de los promotores de la Comisión Roberts y de los *Monuments Men*, se había puesto en contacto con Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector de la pinacoteca, para solicitar su ayuda en la persecución del arte expoliado por los nazis, y recabar información sobre obras expoliadas en España.[12]

Los recelos expresados por Huarte parecían vedar cualquier acuerdo. Sin embargo, lo cierto es que los cuadros que Miedl decía poseer tentaban al museo. El Prado poseía la mejor colección de pintura europea de la Edad Moderna, pero la representación de la escuela neerlandesa del siglo XVII es aún hoy algo parca, y mediado el siglo XX la Galería Goudstikker alcanzó la fama por sus fondos de aquellos maestros. Tras la entrevista entre Miedl y Huarte, circuló el rumor de que el museo deseaba adquirir alguna de sus pinturas. Los nombres de Rembrandt, Vermeer o Frans Hals resonaron en el ambiente, junto con los de algún pintor alemán como Lucas Cranach, y los aliados tomaron buena nota. Hubo bulos absurdos: un informante aliado

relató en agosto que Miedl había traído consigo a España el *Cristo y la adúltera*, y que el Prado pagaría por él dos millones de pesetas. Pero más allá de los chismes disparatados, algo había de verdad en este runrún sobre el interés del museo.[13]

Miedl, perseverante, consiguió al fin reunirse con Álvarez de Sotomayor en el otoño de 1944, gracias a la mediación de un alemán que llevaba décadas afincado en España: el impresor José Blass, editor de catálogos del museo. En aquella entrevista, el director del Prado expresó un vivo interés por, al menos, tres pinturas neerlandesas del siglo XVII. Una de ellas era un retrato de Adam van Haseveldt, de Frans Hals. Es fácil entender tal preferencia. El Prado no poseía ningún cuadro de Hals, cuya influencia sería determinante en el estilo pictórico de Álvarez de Sotomayor, quien contempló su obra en los Países Bajos durante sus años de formación como pintor. También tentaban al museo una marina de Jan van Goyen y una escena costumbrista sobre un curandero, de Jan Steen. Pese a su interés, Sotomayor dejó claro que no podía hacer nada mientras aquellas obras no entraran en España con todos los requisitos legales. Así pues, no hubo ningún compromiso en aquella reunión, pero pasado un tiempo Miedl supo que el Prado aún ambicionaba alguna de sus pinturas.[14]

Parece cierto que Alois Miedl deseaba exhibir en el Prado. A principios de agosto de 1944 solicitó un permiso de residencia para permanecer en España hasta el final de la guerra. La policía le hizo entonces las preguntas de rigor sobre los bienes que poseía para mantenerse y si pensaba ejercer aquí alguna actividad profesional. Miedl declaró que se dedicaba al comercio de obras de arte y poseía una colección de cuadros de gran valor. También que deseaba exponer algunos en el Museo del Prado. El agente que informó su solicitud, bastante perspicaz, apuntó una observación interesante. Más allá de que pudiera vender algún cuadro al museo, Miedl pensaba en «los beneficios que esto podía reportarle al lograr relacionarse en nuestro país». Figurar en el Prado significaba estar en el centro del mundo del arte, y si Miedl quería comerciar con pintura en España, podía ser un buen golpe de efecto.[15]

Pero volvamos a mayo de 1944. Es posible que de su reunión con Huarte, y sus tanteos en este viaje primaveral a España, Miedl sacara una conclusión. Fueran muchos o pocos los cuadros que trajera, parecía oportuno que algunos entraran en el país con los permisos necesarios, tanto si pensaba declarar ante las autoridades españolas que ejercería el oficio de marchante en arte como si deseaba negociar con museos o instituciones estatales. Y así fue: una parte de su colección llegó oficialmente al país por la Aduana de Irún. Por supuesto, esto no impedía que, además, introdujera de contrabando otro lote de pinturas y comerciara con ellas al margen de los cauces oficiales. Al fin y al cabo, para Alois Miedl la frontera entre lo legal y lo ilegal siempre había sido bastante difusa.

No sabemos si el balance que hizo de este viaje a España fue fructífero o no, si fue entonces cuando resolvió de una vez por todas viajar hacia la península ibérica o aún permanecía indeciso. Pero poco importa si aún dudaba o ya tenía la decisión tomada, pues pocos días después se vio obligado a actuar a toda prisa. El 6 de junio de 1944 los aliados desembarcaron en Normandía. La guerra llegaba ya al norte de Europa y en cualquier momento la ruta hacia el sur podía quedar cortada. Así pues, en la segunda quincena de junio Miedl abandonó Ámsterdam, esta vez con su familia y parte de sus bienes.

ÁMSTERDAM-HENDAYA-SAN SEBASTIÁN

En febrero de 1947, el capitán Jan Vlug elaboró una memoria de diez páginas –y varios anexos– sobre Alois Miedl. Vlug estuvo adscrito a la ALIU entre el verano de 1945 y la primavera de 1946. Ya participó entonces en las pesquisas sobre Miedl. En julio de 1945, redactados los informes que elaboró a partir de los interrogatorios realizados en Madrid, Rousseau viajó a los Países Bajos para confirmar sus impresiones sobre el terreno. Vlug ejerció entonces de anfitrión, visitó con él los edificios de la Galería Goudstikker y le presentó a varias personas que frecuentaban a Miedl. La impresión que Rousseau se llevó de aquel viaje fue más negativa que la

cosechada en España: al observar el círculo de amistades de Miedl, constató que «solo había contado una parte de su historia». Poco después, recomendó de nuevo que fuese deportado a Alemania, donde un buen interrogador podría sonsacarle más información. Pero apenas volvió a ocuparse de él. Terminada la guerra, la ALIU se instaló en Austria para interrogar a los marchantes y funcionarios que trabajaron con Hitler, Goering y la élite coleccionista del Tercer Reich. Miedl pasó de constituir el eje de sus pesquisas a permanecer un tanto olvidado en un país de la periferia europea.[16]

Cuando la unidad fue disuelta, en junio de 1946, Vlug permaneció en el ejército neerlandés y allí continuó investigando el expolio de obras de arte. A principios de 1947, se había trazado un objetivo: localizar diez cuadros desaparecidos de la colección de pinturas del belga Émile Renders, que Miedl compró en 1941 por cuenta de Hermann Goering. Aquel caso levantó en su momento una polvareda. Goering deseaba la colección, pero Renders no aceptaba sus condiciones y se enzarzaron en un tenso tira y afloja. Fue Miedl quien logró sellar un acuerdo: compró él a Renders veinte pinturas por 800.000 florines, después vendió las seis mejores a Goering por 550.000 y se quedó con el resto. De aquellos veinte cuadros, explicó Vlug en su informe de 1947, se habían recuperado los seis que adquirió Goering y otros cuatro que Miedl guardaba en la ciudad alemana de Lenggries, en un depósito de la banca Johannes Witzig & Co. Los otros diez cuadros que poseía Miedl habían desaparecido. ¿Los había llevado con él a España o estaban en algún otro lugar?

Vlug emprendió una concienzuda investigación en busca de la colección Renders. Viajó a Lenggries y estuvo en el depósito de la banca Witzig. En la misma ciudad vivía la madre de Alois Miedl: «la visité y no encontré nada en su domicilio. No está al tanto de este asunto; es una mujer campesina, de edad avanzada», consigna su informe. Interrogó a Walter Andreas Hofer, director de la colección de Goering, y a Walter Paech, comprador asiduo de Miedl. También a Jan Dik, restaurador de la Galería Goudstikker, a Josef Schneller, quien fuera su director en ausencia de Miedl hasta el fin de la guerra, y a varios empleados de la casa. Entrevistó a Arturo Reiss,

marchante judío de origen ruso-neerlandés asentado en España, que conocía a Miedl y había servido de gancho a Rousseau para tener su primer encuentro con él. Tuvo, incluso, un percance con «un estafador» apellidado Janssens, que se ofreció a informar sobre los cuadros desaparecidos de Renders a cambio de 10.000 florines. El «asunto no ofreció ningún resultado porque había sido organizado con espíritu de lucro y estaba basado en mentiras».

El trabajo de Vlug ofrece una idea aproximada sobre los movimientos de Alois Miedl entre su viaje a España, en mayo de 1944, y su entrada oficial en el país, el 5 de julio de 1944. Que interrogara a los testigos casi tres años después de los hechos explica algunos vacíos y contradicciones, pero sus pesquisas ofrecen una imagen verosímil de lo ocurrido. Vlug sostuvo que en aquellos días Miedl realizó dos viajes a España en coche, cargado de pinturas. Su estudio, además, se complementa con otro testimonio: el de Betty Pieterse, amante de Alfred Flesche, viejo amigo de Miedl que ya ha aparecido alguna vez en este libro. Ambos hicieron junto con Miedl la primera de estas travesías y, al declarar durante el juicio que se celebró en los Países Bajos contra Flesche, en mayo de 1947, Pieterse rememoró algunos hitos del periplo.[17]

¿Por qué viajaron juntos Miedl y Flesche? Alemán residente en los Países Bajos desde los años veinte, Flesche presidía antes de la guerra la Cámara de Comercio Germano-neerlandesa y, desde allí, espió para los nazis. Tras la invasión alemana, dirigió el Banco Lippmann-Rosenthal, entidad arianizada que almacenó y gestionó los bienes incautados en el país a los judíos. A partir de 1942, con el fin de obtener divisas para el Tercer Reich, vendió en el mercado portugués títulos de deuda pública y otros valores mobiliarios requisados a la comunidad judeo-neerlandesa y que estaban depositados en el Lippmann-Rosenthal. Los dividendos se ingresaban en la denominada «Cuenta Flesche» de la embajada alemana en Lisboa. Al margen del beneficio para el Estado, Flesche, junto a los otros implicados, debió de sacar una buena tajada de estas operaciones, que quizás tuvieran que ver con el hecho de que acompañara a Miedl hacia el sur.[18]

El viaje comenzó el 20 de junio de 1944. Miedl empleó dos coches, que salieron de su villa en Oostermeer van Amstel, a veinte kilómetros de Ámsterdam. Ambos llevaban un remolque acoplado. Vlug no da detalles, pero sabemos por otras fuentes que Miedl poseía dos cochazos americanos, dos Ford Mercury que en la Europa depauperada del fin de la guerra llamaban la atención allá por donde pasaran. Uno era marrón y el otro gris azulado, de cuatro puertas «y sin gasógeno», constató con admiración un policía español en septiembre de 1944. El propio Miedl valoraba cada uno de los coches en 80.000 pesetas, toda una fortuna para la época. En uno viajaba Miedl con su mujer, Dora, y sus hijos, Hans Alois y Ruth, y lo conducía su chófer, Jan Mastenbroeck. El otro tenía matrícula gubernamental y lo llevaba un alemán apellidado Scharrer.[19]

En la villa de Oostermeer cargaron los coches con efectos personales, no demasiados. Luego fueron a la sede central de la Galería Goudstikker, en la céntrica calle Herengracht, de Ámsterdam. De allí, recalcó Vlug, sí salieron repletos de paquetes. También llevaban un depósito con una reserva extra de gasolina, un bien escaso, muy racionado durante la guerra, difícil de conseguir, pero necesario para cubrir los 1.500 kilómetros que separaban Oostermeer de San Sebastián. Al llegar a Utrecht, Miedl tomó el volante, porque su chófer regresó en tren. Vlug les perdió aquí la pista, pero quiso el azar que la comitiva descansara en el hotel Metropol de Bruselas, y allí se encontraran con Flesche y Betty Pieterse. O quizás tuvieran concertada antes la cita.

Fuera como fuese, viajaron juntos hasta España. Pieterse contaría que se albergaron en París, en un hotel de la Rue Saint-Honoré. Allí preguntó a Miedl qué llevaba en los coches. «Cuadros que compré en Holanda, para vender en España», replicó. Es probable que dejara las pinturas en Hendaya, aunque volvería a reunirse con sus compañeros de viaje en el hotel Continental, de San Sebastián, donde Pieterse atisbó a Miedl charlando en francés con unos hombres. Pensó que les habría vendido varios cuadros porque en los días siguientes estaba pletórico, dicharachero, bebía como un cosaco, gastaba dinero a espuertas, y de todo ello coligió que había hecho algún negocio. Mientras Miedl invitaba a una, y a otra y otra

ronda, Pieterse intentaba quitarse de encima al moscón de Scharrer, quien, como una cuba, no paraba de pedirle la mano: «No entiendo cómo puedes estar con ese bastardo de Flesche. Cásate conmigo».

El segundo viaje tuvo lugar poco después. Miedl –cuenta Vlug– regresó a los Países Bajos, ya sin su familia, en un coche con remolque. Estuvo dos días resolviendo asuntos en Ámsterdam. Luego partió con su chófer Mastenbroeck, quien de nuevo regresó al punto de origen en tren, esta vez desde Breda. A partir de aquí, condujo Miedl. El capitán Vlug le habría perdido la pista de no ser porque logró localizar a un bávaro que coincidió con él en la ciudad neerlandesa de Oosterbeeck, cerca de Arnhem. El hombre se apellidaba Mohn e iba acompañado de su chófer y de una mujer francesa. Miedl hizo con ellos parte del recorrido: comieron en Bruselas y por la tarde salieron hacia París.

El chófer de Mohn recordó que terminaron aquel almuerzo con un enorme plato de fresas con nata. En la Bélgica esquilmada por los alemanes, un postre así solo estaba al alcance de quien gozara de buenos contactos en el mercado negro y pudiera soltar dinero a raudales. Era una exquisitez ajena a los recursos de un simple chófer, y el hombre se dio un atracón tal, que en Le Bourget, a la entrada de París, quedó fuera de juego por una indisposición. Mientras el conductor se recuperaba, Miedl dejó a sus compañeros de viaje y siguió solo. Da la impresión de que quiso darles esquinazo. Mohn regresó a casa con su gente. Vlug no pudo saber cómo terminó esta travesía.

Toda esta historia es como un rompecabezas. Algunas piezas encuentran su hueco al instante, mientras que otras no lo hacen nunca, o solo hallan su lugar cuando ya lo han hecho varias y empieza a verse claro el contorno de las figuras. En la reconstrucción que hizo Vlug en 1947 sobre los viajes de Alois Miedl en junio de 1944, encaja una pieza que los aliados ya tenían en el otoño de 1944, y otra de la que supo la policía española en ese año. Pero en 1997 ambas permanecían aisladas, fuera del puzle. La primera es un comentario que el barón Hans Wolf von Goldammer hizo a un espía aliado el 16 de octubre de 1944. Acababa de ver a Miedl en el Ritz de Madrid y, sin dar una fecha concreta, recordó que le había conocido tiempo atrás en

París. Les presentó Hans Günther von Dincklage, un agente que dirigía operaciones de inteligencia en París para la SD, el servicio de información de la RSHA, y que llevaba años emparejado con la diseñadora Coco Chanel.[20]

Goldammer era un empresario alemán del sector textil, y oficial del ejército alemán en la reserva. Durante la guerra formó parte de la administración nazi en Bélgica, de 1940 a 1941, y después se asentó en París, desde donde coordinó el mercado negro francés de productos textiles para el ejército. Liberada Francia, se refugió en España y trató de avenirse con los aliados a cambio de información. Miedl, contaba Goldammer, estuvo locuaz cuando se vieron en París. De todo cuanto dijo, el barón retuvo dos cosas que le impresionaron: que presumió de poseer en Ámsterdam un castillo rodeado por un foso –era cierto: hablaba de Nyenrode–, y que viajaba como representante de Goering, quien le envió a España para vender joyas y cuadros. Ni más ni menos que doscientos, algunos bien importantes. Más adelante estos cuadros aparecerán de nuevo, pero lo que interesa aquí y ahora es que parece razonable que Goldammer se topara con Miedl en uno de estos dos viajes en los que trasladó pinturas a España, quizás en el segundo, y esto ratifica la reconstrucción de Vlug.[21]

La actitud que desplegó entonces Miedl fue chocante. Vlug sostenía que recelaba de todo el mundo e intentó que nadie supiera cuándo y con cuántas pinturas viajaba a España, una observación que parece pertinente pues cubrió bien su rastro. Y, de pronto, aparece en París, alardeando de ser el enviado de Goering y proclamando que iba a vender en España dos centenares de pinturas por cuenta del mariscal del Reich. ¿Le pudo su propensión a la fanfarronería? ¿O quiso cubrirse las espaldas y blindar su viaje asegurando que iba comisionado por Goering en una misión especial? Cualquiera de las dos opciones es posible.

La otra pieza que encaja con el informe de Vlug proviene de una declaración de Jean Duval a la policía española, en septiembre de 1944. Miedl hizo el primer viaje a España con sus dos coches. Pero según Vlug, regresó después a Ámsterdam en uno solo. El 4 de septiembre de 1944, Jean Duval declaró a la policía española que estaba en París el 30 de junio con el

otro auto, el Ford Mercury marrón. La carta gris alemana que le autorizaba a circular por el territorio del Tercer Reich fue expedida aquel día por la Jefatura de policía de París a nombre de Duval, como si el vehículo fuera suyo. Es presumible que Miedl y Duval siguieran juntos el viaje desde París, y depositaran varias cajas que contenían cuadros y otros bienes en la villa que ocupaba el francés en Hendaya.[22]

Todo esto pudo ser así, o de otra manera, pues son pocas las piezas que tenemos del puzle y quizás falte alguna que modificaría la imagen. Pero no cabe duda de lo sustancial: que el 5 de julio de 1944 Miedl entró oficialmente en España, que ya permanecería en el país durante una larga temporada, y que había traído desde los Países Bajos, al menos en dos viajes realizados en la segunda quincena de junio, un número indeterminado de pinturas.

20

Cifras inciertas

> El hombre los desliza con destreza. Acelera, frena, cambia. «¿Dónde está la bolita?», inquiere. Cuando ve que la respuesta es acertada, sonríe. Luego, vuelve a mover los tapones y repite la pregunta. La contestación ahora es errónea. Pero el trilero vuelve a sonreír.
>
> JAN MARTÍNEZ AHRENS, «La vida al trile»,
> *El País*, 25 de agosto de 1996.

UN SACO, UNA MALETA, UN PAQUETE Y UN MALETÍN

En mayo de 1944, al realizar aquel viaje de ida y vuelta entre los Países Bajos y España, Alois Miedl se alojó en el hotel Continental de San Sebastián. Erigido en 1884, sito en La Concha, era el más lujoso de la ciudad, testigo de su edad dorada, cuando ofrecía refugio a reyes y aristócratas y ejercía como capital vicaria de España en los veranos. Al regresar unas semanas después para establecerse al sur de los Pirineos, «él y su familia se mudaron a un alojamiento más barato», consignó una nota aliada. Bien es cierto que la nueva residencia tampoco desmerecía en exceso. El hotel Úrsula era otro de los grandes edificios donostiarras, sito en Miraconcha, algo menos céntrico que el Continental, pero también con vistas a la bahía. Los Miedl residirían allí hasta que partieron hacia Madrid en septiembre de 1944. En adelante, cada vez que volviera a San Sebastián por asuntos de negocios, Alois se albergaría en el hotel Londres, de nuevo entre los mejores, de nuevo frente al mar.[1]

Contaba a estas alturas cuarenta y un años, y en la fotografía de su permiso de residencia en España, del 10 de agosto de 1944, mostraba una

frente más despejada que en la imagen juvenil conservada en los dosieres norteamericanos. Aparentaba un aire menos rudo y agreste, como si la guerra le hubiera dado una pátina de urbanidad. Su expresión era afable, algo no siempre fácil de conseguir en la foto para un documento. Parecía cansado, y no es de extrañar, dado el trajín que vivió en esos días. Su esposa, Dora Miedl, había cumplido ya cuarenta y cuatro años. No hay ninguna foto suya para estas fechas. Tampoco de su hija Ruth, que con diecinueve debía de ser una mujer hecha y derecha. Ni de Hans Alois, aún un niño: parecía haber transcurrido una eternidad, pero solo habían pasado diez años desde que nació, al poco de que la familia se instalara en Ámsterdam huyendo del fisco alemán.[2]

Los Miedl vinieron a España pertrechados para pasar una larga temporada. El 12 de julio de 1944, una semana después de haber entrado oficialmente en el país, Alois apareció en la aduana de Irún con «un saco, una maleta y un paquete», además de un maletín. Formaban parte del equipaje que dejó en Hendaya cuando llegó con Jean Duval, procedente de Ámsterdam y París. Todos estos bultos contenían 1.712.500 francos franceses en 3.425 títulos de deuda del Reino de Marruecos, de 500 francos cada uno; 73.500 florines en acciones de Nederlansche Bank voor Zuid-Afrika S. A. y de Handel en Industrie Maatschappij, de Bogotá; 40.000 dólares en acciones de Nova Scotia Steel and Coal, y 900 libras en títulos de deuda de la República de Uruguay y de la República Argentina. Fritz Goernnert, miembro del staff de Goering, y quizás su principal asesor financiero, aseguró que Miedl quería utilizar esta fortuna en valores, junto con sus cuadros, como garantía para montar una agencia bancaria en España, que conectara con los negocios financieros que tenía en Europa: el Buitenlandsche Bankvereeniging, de Ámsterdam, o su participación en la banca Johannes Witzig & Co. Al fin y al cabo, Miedl era un banquero.[3]

Fuera aquel su objetivo o no, se trataba de un capital importante para la época, sobre todo en un país depauperado como España. Máxime si se considera que aquel centón de papeles devengaba intereses, y que al acabar la guerra el franco y el florín estarían libres de la devaluación forzosa impuesta por Alemania. Además, según una fuente británica, también

acarreó de contrabando algunas joyas que podían haber sido expoliadas a los judíos de Ámsterdam. Y luego estaban los dos Ford Mercury, que Miedl valoraba en 80.000 pesetas cada uno. Más los cuadros. Todo ello sumaba un caudal impresionante, que solo constituía una parte de su patrimonio, pues aún conservaba propiedades y empresas en Alemania y en los Países Bajos, y varios óleos y dibujos valiosos en Suiza.[4]

No exageraba su amigo Bruno Lohse, marchante y oficial de las SS, al afirmar que, acabada la guerra, Alois Miedl era un hombre «inmensamente rico». Y había viajado con gran parte de su fortuna. Bien provisto de recursos, debió de prometerse una feliz estancia en España. Pero no todo iba a ser fácil. Al pasar por la Aduana de Irún, las autoridades aduaneras retuvieron el saco, la maleta, el paquete y el maletín que contenían los bonos, títulos y acciones. Más adelante, Miedl trató de quitar hierro al contratiempo. Contaría a Rousseau que al cruzar los Pirineos aún no tenía claro si su destino final sería España. Había realizado una petición de tránsito hacia Portugal y esperaba respuesta. Si al fin decidía quedarse en España, debía dejar sus valores en Irún hasta que el gobierno español le autorizara a pasarlos por la frontera. Y si no conseguía el permiso, trataría de transferirlos a otro país. Pero, aunque pusiera buena cara al mal tiempo, la retención de aquella fortuna en valores mobiliarios tuvo que significar un trastorno.[5]

Aquel fue su primer encontronazo con la kafkiana burocracia española. Como la Italia fascista o la Alemania nazi, la dictadura franquista renegaba del liberalismo y pretendía disciplinar a los mercados mediante un intervencionismo radical en todos los ámbitos de la actividad económica. El tráfico internacional de mercancías era imposible sin autorización del gobierno. Ningún producto podía atravesar la frontera, en ninguna dirección, «sin las licencias oficiales ordenadas precisamente para evitar el libre juego de las divisas». Ahí radicaba el quid de la cuestión: evitar el libre juego de divisas, impedir que el mercado asignara de forma automática un valor al dinero. Sin las «autorizaciones documentales» pertinentes, la importación y exportación de cualquier bien podía ser un delito castigado con multas hasta diez veces superiores a su valor y un año

de prisión. Las divisas tampoco podían entrar libremente en el país ni circular por él: debían ser cedidas al Instituto Español de Moneda Extranjera, creado en 1939, que a cambio entregaba su valor en pesetas a un precio asignado por el gobierno.[6]

La intervención del tráfico comercial internacional y el control de divisas eran ingredientes de una política económica nacionalista a ultranza. Al igual que sus mentores totalitarios, los dirigentes franquistas perseguían la utopía del supremo aislamiento económico, el «ciclo cerrado del bastarse a sí mismo», según escribió Manuel Fuentes Irurozqui, uno de sus teóricos locales. Como suele ocurrir con las utopías promovidas desde el poder, aquella fantasía aislacionista derivó en una terrible distopía: una administración tan invasiva como arbitraria coartó la producción y disparó la corrupción, mientras que el aislamiento privó de recursos a un país todavía subdesarrollado. La actividad económica se refrenó, sobrevino una inflación desbocada, y desaparecieron del mercado los productos básicos. El marasmo y el retroceso abarcaron dos décadas: solo mediados los años cincuenta, la economía recuperó las pautas previas a la guerra.[7]

La maraña del Estado autárquico capturó a Miedl en sus redes. Con la parsimonia propia de una burocracia oxidada que no ha de rendir cuentas ante nadie, la Dirección General de Aduanas inmovilizó sus activos en Irún hasta decidir qué convenía hacer con ellos. Sin prisa, el 21 de septiembre, al arrancar el otoño, el Ministerio de Hacienda ordenó «un minucioso reconocimiento del contenido de los cuatro bultos» donde guardaba sus valores. Una suma de tal envergadura debió resultar sospechosa por principio, y conseguir la autorización para introducir aquella millonada en el país no iba a ser sencillo. Al menos sin tener los contactos oportunos, y Miedl era un recién llegado, un perfecto desconocido. Traía una carta de presentación dirigida al príncipe Alfonso de Baviera, sobrino de Alfonso XIII, para que «le procurase algún empleo», diría a la policía al entrar en España. Y a los ojos de unos funcionarios recelosos ante todo lo extranjero eso le hacía, si cabe, aún más sospechoso, pues ¿para qué necesitaba una carta de recomendación alguien que traía una fortuna en valores mobiliarios?, se preguntaba el comisario jefe de San Sebastián.[8]

No. En España, a Miedl no le avalaba su fama. No pertenecía al grupo de nazis aguerridos que combatieron durante la Guerra Civil con la Legión Cóndor y por eso no requerían carta de presentación. Aquellos que «al empezar el Movimiento Nacional nos apoyaron con todo entusiasmo», escribía Luis Carrero Blanco, subsecretario entonces de la Presidencia del Gobierno, en defensa del agregado naval de la embajada alemana, Kurt Meyer-Döhner. Haber combatido en la Legión Cóndor constituía un buen aval, garantizaba la integridad del alemán que pedía asilo en España, su lealtad a las ideas que forjaron la dictadura franquista, que por ello debía protegerle. Daba igual que fuese un criminal de guerra, responsable de, al menos, 15.000 muertes de judíos y eslavos en el frente oriental, como Walter Kutschmann. Merecía el amparo porque ganó «la medalla militar con distintivo rojo durante nuestra guerra, combatiendo a nuestro lado», alegó el teniente coronel Julio Ortega. Andaban en juego la lealtad y el honor del régimen. Kutschmann hallaría refugio en España hasta que pudo huir en 1947 a Argentina, donde eludió las responsabilidades por sus actos y murió en paz.[9]

Tampoco cabía comparar a Miedl con Johannes Bernhardt, presidente de Sofindus, el holding que agrupaba a las sociedades del Estado alemán en nuestro país, quien medió para que Hitler apoyara la sublevación del 18 de julio, y a quien Franco consideraba «persona estimadísima» por «los grandes servicios prestados a España y al Movimiento». Ni con Hans J. Lazar, agregado de prensa en la legación diplomática alemana y factótum de la propaganda nazi en la península ibérica y América Latina durante la Guerra Mundial, que en 1943 recibió la Cruz de 2ª clase del Mérito Militar con distintivo blanco «por los servicios prestados en la pasada guerra de liberación».[10]

Aunque tuviera una fortuna, Miedl no era nadie en España. Es probable que, ante tal acopio de dinero, las autoridades españolas recabaran en círculos alemanes alguna información sobre él y su patrimonio. Y en Alemania no gozaba de muy buena prensa. Allí contaba con el apoyo personal de Goering, pero el mariscal estaba lejos y se batía en retirada. Además, abusar de su nombre en vano resultó contraproducente. Con el fin

de afianzar sus negocios en España, Miedl alardeó en más de una ocasión de su cercanía, de su amistad con él, presumiendo, poco más o menos, de ser su enviado especial al sur de los Pirineos. Hasta el punto de que el mariscal recibió un requerimiento oficial desde España para confirmar si era cierto. Por supuesto, lo negó, y además el asunto le irritó bastante.[11]

Por otra parte, Miedl contaba como enemigos a Himmler y a los hombres de la Oficina Central de Seguridad del Reich (RSHA), que intentaron impedir sin éxito que abandonara los Países Bajos con sus cuadros y valores mobiliarios, y cuyos tentáculos llegaban hasta la embajada en Madrid. Pese a la distancia, aún le perseguían las querellas internas del nacionalsocialismo. Resulta revelador que, nada más pisar España, no estuviera «muy decidido a presentarse en el Consulado de su país», constató la policía de San Sebastián. Si el gobierno español no veía claro en qué condiciones había abandonado Alemania, ni si arrastraba algún conflicto que pudiera generar problemas, quizás prefiriera retener sus bienes hasta tener una información más cabal.[12]

El 12 de julio de 1944, Miedl se encontró con el grueso de su capital bloqueado. La posibilidad de instalarse en otro país, si es que entonces aún pensaba en ello, debió de quedar aplazada hasta que recuperara sus bienes. El 7 de agosto recabó un permiso oficial para permanecer en España «hasta el final de la guerra». Es probable que viajara con dinero en efectivo para contingencias, pero no pudo ser mucho porque, según contó al policía que informó su solicitud, pidió una transferencia a «su agente en Suiza». Una fuente aliada sostuvo otra versión: habría solicitado un crédito empleando como garantía las obras de Cézanne que poseía en Zúrich. Miedl contaría más tarde a Rousseau que se vio obligado a pedirle a Jean Duval un préstamo en pesetas para ir tirando en un primer momento.[13]

Puede que de aquella experiencia primeriza, de aquel patinazo un tanto naif, sacara, al menos, un aprendizaje. Todavía le quedaba algún paquete con valores mobiliarios en Hendaya. Ya no trató de introducirlo en el país de un modo reglamentario: le pediría a Jean Duval que lo pasara de contrabando. A veces, en España, era más sencillo hacer así las cosas.[14]

VEINTIDÓS

Si difícil es reconstruir la trayectoria de Miedl desde que partió de Ámsterdam hasta que se asentó en España, no lo es menos saber con precisión qué trajo en sus viajes. Las noticias sobre el posible botín que habría sacado del Tercer Reich ya circulaban al principiar el otoño de 1944, meses después de que cruzase la frontera. Los rumores iniciales entremezclaban lo poco que se sabía sobre él con la impresión de que venía cargado con cualquier obra de arte que en algún momento de su vida hubiera pasado por sus manos. Así, corría la voz de que estaba en España el *Cristo y la adúltera*, el falso Vermeer que vendió a Goering. O una Eva de Lucas Cranach, que perteneció a la Galería Goudstikker y ahora reposaba en Carinhall, también en la colección de Goering. O los tres Cézannes que el propio Miedl conservaba bien seguros en Suiza, que algún informe aliado situó camino del sur o incluso ya en tierra española.[15]

Todo valía. Todo cabía en aquellas misteriosas cajas que habría sacado de los Países Bajos, que nadie sabía a ciencia cierta cuántas eran ni si habían cruzado ya la frontera, y que rebosarían de cuadros de Rembrandt, el Greco, Goya, Rubens, Van Gogh, Cézanne, Van Dyck... Tampoco había consenso acerca de la cantidad de pinturas que estaban en juego. Tras el verano, un comunicado de la emisora aliada Radio Atlántica habló de nueve. Alguien aseguró más tarde que eran doce. Charles Koninckx decía que dieciséis. Luego se tuvo la seguridad de que, al menos, había veintidós, aunque pronto las confirmadas ascendieron a veinticinco. Sin embargo, las presunciones desbordarían toda certidumbre y varios informes posteriores barajaban ya más de sesenta. Además, estaban los doscientos cuadros que, de creer al barón Goldammer, pertenecían a Goering y Miedl presumía en París que llevaba consigo...

La madeja se enredó aún más porque la colaboración entre los aliados distó de ser perfecta. El 23 de enero de 1945, un diplomático británico destacado en Madrid advirtió a su gobierno sobre la escasa colaboración de «las embajadas aliadas más pequeñas» en la búsqueda de patrimonio

expoliado. Los norteamericanos estaban dispuestos a trabajar, pero los representantes de los países que habían sido, o aún permanecían, ocupados por el Tercer Reich parecían renuentes y eludían la tutela de las grandes potencias. Los franceses aparentaban interés, aseguraba, pero en «la práctica eran apáticos». Y la legación del gobierno neerlandés en el exilio rehuía toda actuación conjunta aliada en lo tocante a su patrimonio nacional. De este modo, era imposible que la información sobre Miedl circulara de un modo fluido y en el otoño de 1944 la descoordinación acrecentaba el embrollo.[16]

El diplomático británico iba cargado de razón. En octubre, los neerlandeses ya sabían que Miedl había depositado varias cajas cargadas de cuadros en el puerto franco de Bilbao. Desconocían con precisión qué contenían pero, dada su trayectoria en Ámsterdam durante la guerra, parecía razonable pensar que aquellas pinturas pertenecieran a la Galería Goudstikker. Como Miedl compró el negocio tras la invasión alemana y pagó en florines devaluados, alegaban que la transacción era nula conforme a la Declaración de las Naciones Unidas, del 5 de enero de 1943, y a la Resolución VI de la Conferencia de Bretton Woods. El 9 de noviembre de 1944, sin advertir a los británicos ni a los norteamericanos –que aún solo disponían de algún vago rumor– reivindicaron ante el gobierno español la propiedad de los lienzos. También extendieron su demanda a todo bien que Miedl hubiera transferido a España, petición que incluía los valores mobiliarios retenidos en Irún. Al fin y al cabo, cualquiera de sus posesiones podía haber sido adquirida durante la guerra por los mismos medios, constituyendo un acto de pillaje conforme a los acuerdos interaliados. Conviene retener un dato que después será muy relevante: ya en este primer momento, el gobierno neerlandés no reclamó los cuadros porque fueran propiedad judía incautada, sino porque se pagaron con moneda depreciada.[17]

España no suscribió la Resolución VI de Bretton Woods hasta mayo de 1945, y –por tanto– no estaba obligada a responder a la demanda neerlandesa. Pero en noviembre de 1944 resultaba palmario que los alemanes perderían una guerra cuyo final parecía inminente, y en previsión

de que la reclamación derivase con el tiempo en una iniciativa aliada de mayor calado, el gobierno emprendió una investigación interna y ordenó al interventor del puerto franco de Bilbao que redactara un inventario. El documento, listo el 2 de diciembre, confirmó que el 24 de julio de 1944 habían llegado allí tres cajas originarias de los Países Bajos, «con peso bruto de 342 kg., conteniendo pinturas artísticas y marcos de madera». Iban consignadas a nombre de Alois Miedl, residente en San Sebastián, procedían de la Aduana de Irún, y albergaban en su interior veintidós cuadros.[18]

Las cajas iban marcadas con el sello de Bakumar, acrónimo de Baquera, Kusche y Martín. Era una empresa centenaria, de tamaño medio, fundada en 1847 con capital hispano-alemán, que operaba como agencia de aduanas y transportes, y tenía una notable proyección internacional. Durante la guerra mantuvo una relación compleja con los nazis. Ernest Klinberger, director de la compañía, estaba casado con una ciudadana suiza de origen judío y trató de mostrar cierta independencia, atenerse a la neutralidad española y guardar las distancias. No obstante, el dominio alemán sobre el continente era absoluto y Bakumar trabajó casi en exclusiva para el Tercer Reich. También parecía estar implicada en el expolio. Un informe norteamericano demostró sus vínculos con Schenker & Co., multinacional alemana de transporte implantada en toda Europa, que participó en el traslado de obras de arte desde Francia hacia Alemania. Por todas estas razones, figuraba en la lista negra de los gobiernos británico y norteamericano.[19]

La administración española manejó el asunto con discreción y trató el informe del interventor de Bilbao como un documento reservado. Mientras, a finales de 1944, los británicos y los norteamericanos ya tenían en su punto de mira las cajas depositadas en Bilbao, aunque seguían sin estar al tanto de su contenido, y ejercían una discreta vigilancia sobre el puerto franco. Al comenzar 1945, el teniente Theodore Rousseau empezó a seguir la pista de Alois Miedl y la investigación recibió un nuevo impulso. Cuando conoció la existencia del inventario, decidió buscar el eslabón más débil en su cadena de custodia para obtener una copia. Con la complicidad de la

embajada del Reino Unido en Madrid, concluyó que aquel eslabón era Ramón Talasac, agente de aduanas de Miedl, consignatario y receptor de los embalajes en el puerto franco.[20]

El caso de Talasac ilustra cómo en los países neutrales, donde carecían de jurisdicción, los aliados obtenían información combinando castigos e incentivos, recurriendo al palo y a la zanahoria. Talasac figuraba en la lista negra británica porque trabajó para la empresa hispano-germana Hoppe y Compañía, que colaboraba con los nazis. Para un profesional dependiente del comercio internacional, este baldón entrañaba un serio riesgo. «Contra las personas incluidas en esa lista aplicábamos cuantas sanciones económicas nos era posible», observó el embajador norteamericano Carlton J. H. Hayes en sus memorias. Si al acabar la guerra los británicos y los norteamericanos mantenían esta política, Talasac podía quedar en paro. No es de extrañar, por tanto, que deseara hacer méritos para salir del estigma y filtrase el inventario. Los aliados mantuvieron su nombre en el anonimato, pues «podría tener serios problemas si se supiera que había facilitado esta información», explicaba una nota, y en breve fue excluido de la lista negra. No era para menos. Había proporcionado a quienes investigaban sobre Miedl la primera evidencia: desde el 24 de julio de 1944, veintidós cuadros permanecían almacenados a su nombre en el puerto franco de Bilbao.[21]

Meses más tarde, Miedl relataría al teniente Theodore Rousseau que depositó deliberadamente las tres cajas en el puerto franco. «Había traído a España aquellas veintidós pinturas para venderlas, con el fin de sostener a su familia. Nunca intentó ocultarlas. Las llevó abiertamente a la frontera y se las entregó a las autoridades aduaneras, que las enviaron a Bilbao», resumió su declaración el teniente. Quizás fuera así. Puede que, tras su entrevista de mayo con José María Huarte, el representante del Museo del Prado, pensara que, si quería trabajar como marchante en España y vender algunos óleos a un gran museo, parte de su colección debía cumplir los requisitos legales. Los aliados, sin embargo, oyeron otra versión, que jamás confirmaron: al introducir los cuadros en España, Miedl «habría tenido algunas dificultades» con las autoridades aduaneras españolas. Quien refirió aquello no detalló qué tipo de dificultades.[22]

En realidad, tampoco es tan importante conocer cómo llegaron los cuadros al puerto. Sí lo es saber que, al igual que el capital mobiliario quedó varado en Irún, estos veintidós cuadros acabarían retenidos de forma indefinida en Bilbao. Al permanecer en el puerto franco, a efectos fiscales y aduaneros aún no habían entrado en España, sino que se hallaban en una suerte de limbo. En mayo, José María Huarte había advertido a Miedl que conseguir una licencia de importación llevaba tiempo. Si pensó que sería fácil recobrar los cuadros, se equivocaba. En noviembre de 1944, cuando los neerlandeses reclamaron sus propiedades, las pinturas aún seguían en Bilbao, y el gobierno español decidió bloquearlas hasta comprobar si la demanda se ajustaba a derecho. Hizo lo mismo con los valores mobiliarios. En abril de 1945, Miedl requirió al gobierno español las pinturas. Obtuvo la callada por respuesta. En agosto de 1945, el saco, la maleta, el paquete y el maletín cargados de bonos y acciones fueron reubicados en el Instituto Español de Moneda Extranjera, en Madrid. Los cuadros siguieron en el puerto franco de Bilbao.[23]

Pero volvamos al invierno de 1945. Los aliados habían dado un paso de gigante. Entre las decenas de rumores y chácharas en torno al patrimonio de Miedl, aquellos veintidós cuadros eran la primera certeza, la primera prueba tangible. Aún quedaban, sin embargo, muchas incógnitas en pie. Así lo consignó un funcionario del gobierno británico el 6 de febrero de 1945: «Lo que más me desconcierta en este momento es no saber si estas son todas las pinturas que Miedl trajo consigo a España».[24]

DE VEINTIDÓS A SESENTA Y TRES

En julio del año 2000, en el curso de sus investigaciones sobre el expolio nazi, el historiador Jonathan Petropoulos entrevistó al marchante alemán Bruno Lohse. Historiador del arte y miembro de las SS desde 1933, Lohse fue uno de los grandes organizadores del expolio en Francia. Trabajó en París para el Grupo de Operaciones de Alfred Rosenberg y para Hermann Goering, a quien avisaba sobre las requisas realizadas en las colecciones

judeo-francesas o sobre cualquier hallazgo interesante que apareciera en el mercado. De la conexión con Goering provino su amistad con Alois Miedl, vínculo que sobrevivió a la guerra. Lohse frecuentó durante años al banquero alemán, al que describió ante Petropoulos como un hombre muy generoso, rico, muy rico, y con una extensa red de contactos que incluía hasta el Vaticano y se extendía por todo el planeta.[25]

Viene aquí al caso un enredo, casi de comedia, que Lohse refirió entonces. Una peripecia en la que cobra notable protagonismo Dora Miedl, la mujer de Alois, que en las noticias sobre su vida suele desempeñar un papel pasivo, desvaída en un segundo plano, y adquiere relevancia en contadas ocasiones. Uno de los pocos retratos sobre su carácter viene de la mano de Theodore Rousseau, quien la describió en la primavera de 1945 como una mujer con la moral quebrada: «Sus nervios están al borde del colapso. En una breve entrevista que tuve con ella, hablaba de manera confusa acerca del terrible conflicto interno» que vivió bajo el Tercer Reich, «de su profundo sentimiento religioso, de la bondad de su marido, y reía y lloraba alternativamente». Rousseau la trató en un momento en que el peso de la guerra había minado su estabilidad. Pero el hecho de que Lohse narrara esta historia en plural permite intuir que Dora fue una persona activa, más implicada en la gestión de los negocios familiares de lo que muestra la documentación conservada sobre la pareja.[26]

Bruno Lohse afirmaba que los Miedl irrumpieron en España con una cantidad de obras de arte que no precisó. No empleó el término «contrabando», pero iba implícito, pues la pareja puso buen cuidado en evitar que los aliados, o el gobierno español, siguieran su pista. Un informe francés de los años cuarenta asegura que fue Dora quien se hacía cargo de cada cargamento de cuadros que atravesaba la frontera. Lohse confirmó que ella misma los dispersó por varias cajas de seguridad, repartidas en distintos bancos, con el fin de ocultarlos. El problema vino después. Según confesó Miedl a Lohse, Dora no llevó el registro de cada banco y caja de seguridad. O lo llevaba, pero se perdió. Fuera como fuese, pasado un tiempo, no pudo recordar en qué bancos había escondido cada lote de cuadros ni el número exacto de cada caja de seguridad. De este modo, los Miedl se encontraron

con un gran manojo de llaves, y solo consiguieron que encajara una. Había transcurrido más de medio siglo desde que finalizara la Segunda Guerra Mundial, y Bruno Lohse aún creía que los bancos españoles conservaban sin saberlo buena parte de su botín...[27]

No podemos saber cuánto hay de cierto y cuánto de falso en esta historia. No sabemos si Miedl contó justo eso ni, si lo hizo, en qué contexto ocurrió. Tampoco si aquel traspié aconteció en realidad o fue un relato fantástico de Miedl, un tipo locuaz que disfrutaba contando anécdotas para entretener al personal en sus conversaciones. Ni si, en el caso de que aquel patrimonio en verdad se hubiera esfumado, la responsabilidad fue de Alois o si este cargó en su versión las culpas sobre Dora. Si ocurrió, también es imposible medir la magnitud de la pérdida, saber a cuántas pinturas de su colección abarcó. Quizás, incluso, Miedl inventara esta patraña para crear un nuevo velo de dudas e incertidumbre sobre sus bienes. Podríamos exprimir más este relato, especular sobre cuánto hay de verdad y cuánto de chisme, y al final acabaríamos dando vueltas en círculo.

Sin embargo, la historia de Bruno Lohse aporta una información útil sobre el embrollado aterrizaje de Miedl en España: además de los veintidós cuadros bloqueados en Bilbao, el matrimonio acarreó otros lienzos, que entraron en el país de contrabando, y que ocultó con presteza en varios bancos para que ni los aliados ni el gobierno español tuvieran noticia de ellos. Es importante que Miedl, relajado, en confidencia, contara esto a Lohse, porque al final de la guerra y en la inmediata posguerra lo negó por sistema: solo trajo las pinturas que acabaron en el puerto franco, repetía una y otra vez. Nada más. Nunca cambió su versión: aquellos rumores que circulaban de boca en boca sobre decenas o centenares de cuadros introducidos en el país de forma clandestina eran falsos. Siempre había actuado de un modo legal.

Todo estaba en orden. Todo... salvo alguna cosa, porque Rousseau confirmó que había pasado en su equipaje personal tres pinturas que jamás declaró: un paisaje de Adriaen Brouwer, adquirido al coleccionista neerlandés M. M. van Valkenburg, y que figuró en 1938 en una exposición del Museo Boijmans, de Róterdam; un retrato de una cabeza, de Jacob

Jordaens, que provenía de la colección Goudstikker; y un pequeño paisaje, de Jacob Esselens, que compró a un marchante alemán. La menor medía 18 x 22 centímetros; la mayor, 30 x 60. Sin marco, cabían en una maleta grande o en un baúl. ¿Cómo supieron los aliados que las tenía? Cabe recordar que esta historia se mueve en el ámbito del espionaje. ¿Un agente que se hizo pasar por un cliente? ¿Alguien registró la habitación que ocupaba en el hotel Úrsula?[28]

Da igual. Lo supieron y, cuando Rousseau le inquirió por ellos, la reacción inicial de Miedl fue negar que existieran. Solo vino con los lienzos bloqueados en Bilbao, repetía como un mantra. Lo remachaba, además, «enfáticamente», indignado, consignó el teniente, como si la mera sospecha de que hubiera realizado alguna actividad turbia resultara humillante. Pero ante la insistencia, reconoció a regañadientes que estaban en su poder. Solo esos tres. Nada más. El resto de sus pinturas estaban retenidas en el puerto franco. La historia de estos tres cuadros termina aquí. Los aliados constataron que los poseía Miedl, pero no le exigieron su entrega. Quizás entendieran que, cuando se dilucidaba en Europa el destino de decenas de miles de obras de arte y otros bienes culturales desplazados por los nazis, aquello eran simples migajas. Tampoco parece que transmitieran la información al gobierno español. No hay referencias a estos tres cuadros en la copiosa documentación que el Ministerio de Asuntos Exteriores recopiló sobre el caso. Miedl se quedó con ellos sin que nadie objetase nada.

Tras entrevistar a Miedl en la primavera de 1945, Theodore Rousseau confirmó que había trasladado a España las veintidós pinturas bloqueadas en Bilbao y las tres que camufló en su equipaje. Veinticinco en total. No pudo probar nada más. Hombre pragmático, se aferró a lo que sabía con seguridad y así constó en sus informes para la Unidad de Investigación sobre el Arte Expoliado, que se convertirían en la referencia oficial aliada sobre Miedl. No negó la posibilidad de que Miedl hubiera traído más cuadros, aunque cualquier estimación alternativa, argumentaba, pertenecía al ámbito de la especulación. Miedl lo negaba todo, y si decía «la verdad, o no, solo se podrá demostrar en posteriores investigaciones», anotó. Investigaciones que no prosiguió, pues poco después fue destinado a

Austria para interrogar al resto de los grandes implicados en el expolio. Como ya se ha contado, Rousseau pediría en varias ocasiones la extradición de Miedl. Extradición que nunca llegó.

Rousseau solo pudo certificar la existencia de veinticinco cuadros. Pero estaba convencido de que había más. En julio de 1945, en el transcurso de un interrogatorio, comentaría a Walter Andreas Hofer, antiguo director de la colección de Goering, que Miedl «se habría llevado a España entre cincuenta y sesenta pinturas». Sesenta era la cifra que barajaban diversas fuentes aliadas, procedentes de ámbitos dispares. Así constaba, por ejemplo, en un informe francés que debió leer Rousseau, porque figuraba en el dosier norteamericano sobre Miedl. También en la extensa ficha que sobre él elaboró la Comisión Roberts. Más preciso fue Arturo Reiss, el marchante judío de origen ruso-neerlandés que le conocía bien. Cuando el capitán Jan Vlug le entrevistó en enero de 1947, Reiss aseguró que Miedl había venido a España con sesenta y tres cuadros, entre ellos los veintidós bloqueados en Bilbao. Algunos, sostenía, debían estar aún en San Sebastián y otros los había vendido ya en Madrid. Reiss aseguraba, en concreto, que Federico Schultheiss, responsable del servicio cultural de la embajada alemana, habría ejercido como intermediario en la venta de alguno.[29]

HASTA OCHENTA

Varias fuentes distintas estimaban que Miedl habría traído a España unas sesenta pinturas. Pero en su informe de febrero de 1947 sobre la colección que perteneció al belga Émile Renders, el capitán Vlug elevó la apuesta hasta ochenta. ¿Cómo hizo el cálculo? De entrada, partía de las veinticinco que confirmó Rousseau. Además, sostenía «que había un 100 por 100 de posibilidades» de que Miedl hubiese llevado a España los diez cuadros que poseía de la colección Renders, y con esto elevaba el listón hasta treinta y cinco. Basaba esta teoría en el testimonio de Josef Schneller, el antiguo director de la Galería Goudstikker, a quien interrogó tras la guerra en el campo de detención de Herzogenbusch, que albergaba a nazis y a

colaboracionistas. Schneller aseguró que, al abandonar Ámsterdam, Miedl portaba en su equipaje el *Retrato de un hombre* del pintor flamenco Quinten Metsijs o Massys, que perteneció a Émile Renders. Y si viajaba con un cuadro de Renders, concluía Vlug, ¿por qué no con los otros nueve?[30]

Lo de Vlug no pasaba de ser una intuición. Pero el teniente Frans Baudoin, oficial del ejército belga, defendía en un informe bien razonado de 1948 la misma tesis. Miedl, argumentaba Baudoin, poseía diez cuadros de la colección Renders. Durante buena parte de la guerra, almacenó ocho en una caja de seguridad de la banca Johannes Witzig & Co., en la ciudad alemana de Lenggries. Sin embargo, el 7 de enero de 1944, tres meses antes de conseguir el pasaporte que le permitiría viajar a España, envió el lote a Ámsterdam. Baudoin sostenía que si Miedl recuperó estos ocho cuadros fue porque pensaba trasladarlos con él al sur. Aún faltaban otras dos pinturas de la colección: una virgen con el niño de Rogier van der Weyden y una María Magdalena de Hans Memling. Miedl no se separó de ellas desde que las compró. Las tenía colgadas en su casa, y tanto Walter Andreas Hofer como Josef Schneller afirmaban que profesaba un gran cariño a ambas y repetía que jamás se desharía de ellas. Por esta razón, era más que probable, argumentaba Baudoin, que también le acompañaran en su huida a España.[31]

Así pues, Vlug y Baudoin sumaban los diez cuadros de la colección Renders a los veinticinco que constató Rousseau, y esto hacía ya un total de treinta y cinco. Pero, además, el informe de Vlug contenía otra relación que sumaba cuarenta y cinco pinturas más, encabezada con el siguiente título: «Lista de los cuadros que Miedl probablemente llevó a España, pero que aún no han sido encontrados». La mayoría pertenecían a la escuela neerlandesa del siglo XVII, entre ellos cuatro piezas de Rembrandt, pero también había obras de Anton van Dyck, Tintoretto, Andrea del Verrocchio, Giovanni Bellini, Antoine Watteau o Alberto Durero. Con estos cuarenta y cinco, la lista de Vlug llegaba hasta ochenta. Al final de su informe, el capitán añadió en un anexo la relación completa: los veintidós de Bilbao, los tres de su equipaje, los diez de la colección Renders y los cuarenta y cinco que él estimaba que Miedl había llevado consigo. Este informe encarna el intento más ambicioso hecho en la posguerra por reconstruir el

patrimonio que trasladó Miedl desde los Países Bajos a España. Sin embargo, presenta un problema: el capitán no explica de dónde obtuvo la información que le permitió elaborar la lista con los últimos cuarenta y cinco cuadros.[32]

Esta última relación contiene alguna errata fácil de identificar. Por ejemplo, hay un cuadro de Van Dyck que aparece duplicado. Figura entre los veintidós del puerto de Bilbao y entre los cuarenta y cinco que después añade Vlug. Que se trata de una repetición puede comprobarse por el número de identificación de la izquierda, que en los dos casos es el mismo (1355), aunque un cuadro figure descrito como una escena religiosa y otro como una imagen de María Magdalena. Este 1355 es el número de catálogo de la pintura en la antigua Galería Goudstikker, antes de la guerra. Pero si en este caso resulta claro que dicha cifra corresponde al inventario de la galería, en otros el origen del número no queda claro. Que los nombres sean dispares no es de extrañar. Salvo excepciones, el título que se asigna a las pinturas de esta época suele describir qué representan, y como distintas personas pueden definir de diferente modo lo que ven, resulta habitual que una misma obra sea conocida de múltiples formas.[33]

De las cuarenta y cinco pinturas, al menos cuatro las tuvo Miedl depositadas en la sede de Lenggries de la banca Witzig. Otras catorce figuran en una relación que compró Goering a la Galería Goudstikker. Pero ninguna aparece en la relación que Hofer ofreció a los aliados de las 137 pinturas que Miedl se llevó de la colección de Goering a cambio del *Cristo y la adúltera*, el cuadro que resultó ser una falsificación de Vermeer. No obstante, esta lista es incompleta, pues la original desapareció, y de todas aquellas pinturas Hofer solo recordaba ciento veinticinco.[34]

Que Vlug no explicara cómo había hecho la lista, o que contenga alguna errata, no significa que no sea fiable. Una cosa es segura: Vlug elaboró su relación en febrero de 1947, casi dos años después del final de la guerra y al año de que los aliados devolvieran las pinturas encontradas en Alemania a sus países de origen. Los cuadros que figuran en la relación de esos cuarenta y cinco, por lo tanto, estaban entonces desaparecidos. Y casi todos pasaron en algún momento por las manos de Miedl. En cualquier caso,

como muchas de las cosas que le rodean, el número total de pinturas que trasladó a España sigue siendo un misterio. De qué pinturas se trataba, también.

¿EN EL NOMBRE DE GOERING?

Rumores. Parte de las historias que rodeaban a Alois Miedl se asentaban sobre rumores. Uno, en concreto, preocupó tanto a los aliados que movilizaron una notable cantidad de recursos para averiguar cuánto había de verdad y cuál era su origen. El 14 de octubre de 1944, un informe británico advirtió que Miedl exhibía por Madrid un catálogo de doscientas pinturas, algunas valoradas entre 100.000 y 500.000 pesetas, importadas de forma clandestina. Todo indicaba que pertenecían a Hermann Goering. Al cruzar la frontera española, habrían sido retenidas por las autoridades aduaneras, que las dejaron pasar gracias a la mediación del general de la *Luftwaffe* Eckhardt Krahmer, agregado aéreo de la embajada alemana y hombre de Goering. Dos días después, el 16 de octubre, el barón Hans Wolf von Goldammer reconoció a Miedl en el hotel Ritz de Madrid. Antes le había visto en París –recordaba–, en una fecha que no precisó, pero que pudo coincidir con los viajes que hizo en junio de 1944 entre Ámsterdam y Hendaya. Goldammer refería que Alois Miedl alardeó entonces de viajar comisionado por Goering para vender en España doscientas pinturas de su propiedad. Muy pronto, el relato sobre Miedl y aquella colosal cantidad de cuadros cobró vida propia, y creció sumando nuevos ingredientes.[35]

A punto de acabar la guerra, el asunto guardaba enorme relevancia. No por Miedl en sí, sino porque, de ser cierto, significaba que Hermann Goering, número dos del Tercer Reich, asumía la derrota y trataba de salvar sus bienes. También que se avecinaba la desbandada y los programas *safehaven*, que impedirían a los nazis dispersar en los países neutrales el fruto del expolio, eran imprescindibles. Para los británicos y los norteamericanos ahí radicaba la verdadera importancia del caso trabado en torno a Alois Miedl: malo era que obrara por su cuenta, poniendo a buen

recaudo bienes procedentes del expolio, pero mucho peor resultaba que fuera un testaferro de Goering y estuviera diseminando su patrimonio por el mundo.

Ante la posibilidad de que el rumor fuera cierto, varios departamentos norteamericanos empeñaron tiempo y esfuerzo en investigarlo. Aquel fue, por ejemplo, el principal motivo por el cual los servicios secretos enviaron a España a Theodore Rousseau. Tras interrogar a Miedl, el teniente pensaba que aquello carecía de fundamento. Se reconocía incapaz de responder de modo taxativo a la pregunta de si Miedl estaba emplazando «la fortuna de Goering en un lugar seguro», pero «ha sido interrogado con sumo cuidado, teniendo esta posibilidad en mente –concluyó–, y hasta ahora sus réplicas parecen demostrar que probablemente no sea el caso». Cuando elaboró su detallado informe sobre la colección de Hermann Goering, a finales de 1945 o comienzos de 1946, ni siquiera mencionó la posibilidad de que faltaran doscientas pinturas.[36]

Acabada la guerra, la división financiera del Gobierno Militar norteamericano en Alemania emprendió una indagación exhaustiva sobre el rumor. Sus analistas lo desmenuzaron sistemática y concienzudamente, rastrearon su origen, e interrogaron a quienes habían intervenido en su factura y dispersión y estaban bajo su control en las cárceles alemanas. Incluso, fijaron con cierta exactitud dónde y cuándo empezó su recorrido. Sus pesquisas les llevaron hasta Walter Funk, quien fuera ministro de Economía del Tercer Reich. Goering ninguneó a Funk desde la dirección del Plan Cuatrienal, y ambos eran enemigos políticos declarados. En algún momento, al final del verano o inicio del otoño de 1944, Funk comentó en un corrillo ante varias personas que Miedl había viajado a España, «probablemente, con gran parte de la fortuna de Goering, que a estas alturas ya estaría depositada en Portugal o Sudamérica». Su autoridad otorgó una pátina de verosimilitud al asunto, que empezó a circular de boca en boca.[37]

Dispuestos a bucear en el origen del runrún, los sabuesos del Gobierno Militar quisieron saber si Funk ratificaba el comentario y le interrogaron en Núremberg, donde estaba preso a la espera de juicio. Pero no era lo mismo lanzar una *boutade* en una conversación informal, entre amigos, que

responder desde la cárcel a un interrogatorio oficial y con taquígrafos por parte del enemigo. Funk quiso desdecirse y desviar la culpa: sin duda, alguien le malinterpretó o distorsionó sus palabras, carentes de mala intención, aseguraba. Además, él se había limitado a reproducir una noticia que escuchó a Otto Ohlendorf, general vinculado a Heinrich Himmler, secretario de Estado en el Ministerio de Economía y director para Alemania de la SD, el servicio secreto de la RSHA.

Los investigadores siguieron la rueda y llegaron hasta Ohlendorf, quien a su vez declinó toda responsabilidad y afirmó que había oído aquella información a su jefe Ernst Kaltenbrunner, director de la RSHA, y a Heinrich Müller, director de la Gestapo. También constataron que Ohlendorf reconocía el enojo que había causado en el entorno de Himmler la huida de Miedl a España, con sus pinturas y activos mobiliarios. Y que Franz Hayler, alto cargo del Ministerio de Economía y miembro de las SS, afirmaba que la RSHA trató de impedir, sin éxito, la partida de Miedl. Y que Walter Huppenkothen, fiscal de las SS, confirmaba que la Gestapo emprendió una investigación sobre el viaje de Miedl a España de la que no salió nada concluyente. Aquella exhaustiva labor de rastreo concluyó que el rumor que situaba a Miedl dispersando las pinturas de Goering en España carecía de base sólida, y que no era casual que surgiera en el entorno de Heinrich Himmler y Walter Funk, firmes enemigos del ya exmariscal del Reich.

Al tiempo, los agentes del Gobierno Militar acudieron al protagonista del asunto, Hermann Goering. Sin rodeos, le preguntaron si había comandado a Miedl para que dispersara sus activos en España. Por supuesto, Goering lo negó. A continuación, afinaron un poco más y quisieron saber si juzgaba posible que Miedl usara su nombre en España en su propio beneficio. Goering reconoció que algo había oído, aunque ni le chocaba ni le molestaba. Miedl tenía un banco en los Países Bajos, deseaba establecer otro en Madrid, y «en caso de haber tenido alguna dificultad, probablemente mencionase mi nombre». «Mucha gente trata de utilizar mi nombre y mi prestigio para promover sus intereses», prosiguió. Otto Horcher, por ejemplo, cuando abrió su restaurante en Madrid, aseguró que le representaba. «¿Realmente cree usted que yo tengo un restaurante en

Madrid? Soy versátil, pero no tanto...», replicó retador. Goering quitó hierro a lo que, sin duda, era un abuso de confianza, pero Fritz Goernnert, su amigo y asesor, aseguró que «estaba muy enfadado con Miedl por este asunto». En definitiva, Alois Miedl trataba de abrirse camino en España alegando que actuaba en nombre de Goering. Y eso habría contribuido a difundir los rumores de que era su testaferro y estaba dispersando su patrimonio pictórico.[38]

La indagación también intentó determinar de dónde provenía la cifra de doscientos cuadros. Esta vez, el interrogado fue Walter Andreas Hofer, director de la colección de Carinhall, quien negó que Goering hubiera entregado a Miedl tal cantidad de pinturas para vender en España. En cambio, recordó que, en febrero de 1944, ambos acordaron intercambiar el *Cristo y la adúltera*, atribuido entonces a Vermeer, por 137 cuadros menores de la colección de Goering, parte de los cuales habían pertenecido a la Galería Goudstikker. Poco después, Miedl trasladó este lote desde Alemania a los Países Bajos. Que moviera de un solo golpe más de un centenar de lienzos que habían pertenecido a Goering pudo alimentar el rumor de que estaba dispersando parte de su colección. Quizás de ahí proviniera la imagen de los doscientos cuadros en danza... [39]

En definitiva, el Gobierno Militar concluyó que el rumor había nacido en el entorno de los enemigos políticos de Goering; que Miedl usaba el nombre del exmariscal del Reich en provecho propio para dar un impulso a sus negocios, que había trasladado más de un centenar de cuadros entre Alemania y los Países Bajos, tras el intercambio por el cual cedió a Goering el *Cristo y la adúltera*, y que de ahí podía venir el bulo. La combinación de todo aquello había dado pábulo a la historia de Miedl y los doscientos cuadros, que en el fondo era como uno de aquellos seres mitológicos construidos a partir de fragmentos de varios animales: una quimera, el resultado de unir en un mismo relato elementos que procedían de distintas batallas relacionadas con Miedl.

Aquel relato era como un ómnibus en el que cabía cualquier hecho, cualquier chisme relacionado con Miedl. Por ejemplo, tiene todo el sentido pensar que Miedl enseñara en Madrid un catálogo con los cuadros que

poseía en los Países Bajos o en Alemania. Aquellas pinturas estaban lejos y, si quería venderlas en España, solo podía mostrarlas de este modo. Pero que exhibiera un catálogo no significa que este contuviera pinturas pertenecientes a Goering. Lo mismo ocurre con el general Krahmer. Varias fuentes aliadas sugieren que Miedl tuvo en algún momento problemas al pasar sus bienes por la frontera, quizás con los cuadros que acabaron retenidos en el puerto franco de Bilbao. Tiene sentido que entonces pidiera ayuda al general. Al fin y al cabo, Miedl era el marchante de Goering y Krahmer su hombre de confianza en España. Pero Miedl pudo recurrir a él para pasar sus propios bienes, no los de Goering.

Respecto al encuentro con el barón Hans von Goldammer en París, quizás al cruzar Francia cargado de pinturas Miedl se sintiera más seguro afirmando que viajaba en una misión ordenada por Goering que declarando que eran suyas y las estaba sacando fuera del territorio del Reich. Cabe, incluso, otra posibilidad. Goldammer era un empresario y militar alemán en la reserva que en Francia desempeñó un papel protagonista en el mercado negro controlado por el ejército. Refugiado en España, intentaba congraciarse con los aliados suministrando información, al igual que –por otra parte– hacían otros muchos nazis y colaboracionistas. Sin embargo, su sinceridad generaba serias dudas. Los británicos, por ejemplo creían que trabajaba para los servicios secretos alemanes y que su objetivo esencial era averiguar los planes aliados para Alemania cuando acabara la guerra. Y los americanos constataban que la información que proveía era dispersa, inconcreta, se basaba en rumores ya en circulación o carecía de detalles esenciales, y ello bien podía deberse «a una mente irracional o podía ser intencionado». Puede que el barón conociera el rumor sobre Miedl y las doscientas pinturas y tratara de apuntarse un tanto.[40]

De nuevo, todo está repleto de condicionales. Pero con el paso del tiempo, al preguntarse si sería cierto que Miedl había dispersado doscientas pinturas de Goering en España, los aliados se sintieron cada vez más inclinados a dar por bueno el apunte de Theodore Rousseau, y considerar que, «probablemente, no sea el caso». En mayo de 1945, la historia de los doscientos cuadros figuraba en el borrador preliminar del informe «Arte

expoliado en los territorios ocupados, países neutrales y Latinoamérica», un texto que gozó de gran repercusión. Cuando en agosto de 1945 se publicó la versión definitiva de este informe, la referencia a los doscientos cuadros había desaparecido sin dejar huella.[41]

Es más que probable que Miedl solo trajera a España cuadros de su exclusiva propiedad, aunque no sepamos con exactitud ni cuántos ni cuáles. No obstante, eso no quiere decir que no entraran en el país grandes cantidades de pinturas y otros bienes culturales procedentes de la Europa ocupada por los nazis. Incluso que algún cargamento fuera lo suficientemente voluminoso como para alimentar todo tipo de rumores. La imagen de esos doscientos cuadros cruzando la frontera española es casi un símbolo de lo que estaba ocurriendo desde que comenzó a ser evidente que el Tercer Reich perdería la guerra.

21

Historias de frontera

> Era una especie de gran juego, cuyas reglas conocía todo el mundo, y en el que se trataba, ante todo, de superar en astucia a los aduaneros. Una especie de gran farsa en la que todo el mundo participaba.
>
> BLAISE CENDRARS, *Panorama de la pègre*, París, Le club français du livre, 1971 (ed. or. 1935).

LA *CARLINGUE* EN SAN SEBASTIÁN

En el verano de 1944, San Sebastián era un hervidero de espías. Por su proximidad a la frontera francesa, la ciudad fue durante la guerra un observatorio impagable para saber qué ocurría en el país vecino. También era la primera gran urbe que pisaban quienes huían de Francia por la frontera vasca: judíos que escapaban a la persecución nazi, jóvenes franceses deseosos de evitar el Servicio de Trabajo Obligatorio, resistentes cuya vida peligraba tras ser desenmascarados por la Gestapo, agentes aliados tras terminar sus misiones encubiertas, aviadores que efectuaron un aterrizaje forzoso en territorio enemigo... La afluencia de expatriados era tal, que el personal de los consulados belga y británico salía cada poco a recorrer las calles en auxilio de aquellos caminantes que deambulaban sin rumbo, y apenas chapurreaban español. Los prófugos constituían una eficaz fuente de información para los servicios secretos en liza, omnipresentes en la capital guipuzcoana.[1]

Hacia el verano de 1944, sin embargo, cambió el perfil de los refugiados. Tras el desembarco de junio en Normandía, conforme los ejércitos aliados marchaban hacia el sur, aumentó el número de alemanes o

de franceses conchabados con ellos que cruzaban la frontera, aluvión que atrajo nuevas remesas de espías. Los servicios secretos aliados reforzaron su personal, prestos a observar de cerca «la retirada alemana del sur de Francia». Al tiempo, la Gestapo reorganizaba su red en España y desplazó algunos hombres de otras localidades para afianzar su presencia en Madrid, Barcelona y –desde luego– en San Sebastián. La *Abwehr*, el servicio de inteligencia del ejército alemán, mantenía allí desde tiempo atrás un importante puesto de observación, y sus agentes solían concentrarse en el Garibay Tea Room, local selecto de la ciudad.[2]

Desde finales de 1942 y, sobre todo, desde 1943, la *Carlingue*, la mafia colaboracionista francesa, buscaba nuevas vetas de negocio en España. Desmantelada la trama del mercado negro institucional en Francia, los agentes del *Bureau Otto*, y de las otras oficinas de compra que habían suministrado bienes al Tercer Reich, reorientaron sus carreras hacia el espionaje, la represión de la Resistencia o el contrabando por los Pirineos. España, además, parecía un refugio excelente para salvaguardar el patrimonio acumulado en los años de vacas gordas. Hendaya y Biarritz, en el País Vasco francés, y San Sebastián en el español resultaron emplazamientos ideales para establecer nuevas tramas de espionaje, supervisar las operaciones transfronterizas y poner a buen recaudo sus fortunas. También para ejecutar tareas especiales, como la captura en España y traslado a Francia de resistentes que hallaban aquí amparo, de jóvenes huidos del Servicio de Trabajo Obligatorio, o de refugiados alemanes. Las «repatriaciones forzosas» eran especialidad de Rudy de Mérode, o de Jean Duval, que llevó a más de un rehén a Francia, encerrado en el maletero de su coche.[3]

André Gabison, delincuente franco-tunecino de origen judío, fue de los primeros en asentar sus reales en España, a finales de 1942, conforme arreció la persecución antisemita y la Gestapo amenazó incluso a quienes habían ayudado de buen grado a los ocupantes. Tras una escala en Madrid, en marzo de 1943 se instaló en San Sebastián. Poco después llegó Georges Delfanne, el gánster belga que alardeó de haber inventado el suplicio de la bañera, también conocido por los alias de *Masuy, Van der Vord, Matisse,*

Delcourt, Depoye o *Kranenbaum*, y que en España se hacía llamar *Henri Bauer*. Rudy de Mérode empezó a frecuentar Biarritz y Hendaya a finales de 1942. En 1943 ya traficaba con wolframio y otros productos hacia Francia, y visitaba con frecuencia San Sebastián, donde tenía una notable red de colaboradores. Al comenzar 1944 también se veía por la ciudad a Jean Duval, el francés que acompañó a Alois Miedl desde París a Hendaya. Andreas Folmer, que gestionaba el trasvase de los bienes del *Bureau Otto* hacia España, aparecía de tanto en tanto por la capital donostiarra... Allí vivían también los belgas Charles-Georges Koninckx y Adrian Otlet.[4]

La vida en San Sebastián podía ser peligrosa, como constató Georges Delfanne. Había llegado a España en el verano de 1943 con el fin de organizar una trama de espionaje para la *Abwehr*. En poco tiempo llegó a dispersar por el país siete emisoras de radio y estableció una valiosa red de informantes entre el personal de la compañía de coches cama Wagons-Lits-Cook. Desde entonces, viajó con frecuencia entre España y Francia. El 8 de junio de 1944 se hallaba en París, en el interior de un coche estacionado en la calle Adolphe Yvon, cuando pasó al lado otro vehículo disparando varias ráfagas de metralleta. Sobrevivió al atentado, pero le pareció más seguro trasladarse a San Juan de Luz. Andaba en lo cierto, porque el 10 de agosto uno de sus lugartenientes cayó asesinado en el barrio de Neuilly, de París. Por lo visto, Delfanne chantajeaba a un alto cargo de la Gestapo, sobre el cual poseía un dosier que le implicaba en el comercio ilegal de vinos, y el oficial decidió resolver el problema por las bravas. El 20 de agosto, ante el derrumbe de la ocupación alemana en Francia, se instaló en San Sebastián.[5]

Delfanne no solo estaba en el punto de mira de la Gestapo. Había desmantelado varias redes de la Resistencia y por eso era un objetivo prioritario para el maquis. El 23 de diciembre de 1944, tres policías franceses intentaron secuestrarle en San Sebastián. Dirigía el comando Antonio López, destacado resistente, comisario especial en Hendaya desde octubre de 1944. Había sido integrante de la Red Andalousie, que ayudaba a pasar a España a través de los Pirineos a quienes huían de los nazis, y tenía experiencia en golpes de mano, pues participó en la liberación de un resistente preso por los alemanes en el hospital de Bayona. Iban con él otros

dos agentes. López se hizo pasar ante Delfanne por un policía corrupto, dispuesto a aceptar un soborno a cambio de liberar a su chófer, detenido en París. El plan era concertar un encuentro en San Sebastián, reducirle, introducirle en un coche y llevarle a Francia. El drama acabó en comedia bufa. Quiso la casualidad que un guardia civil hubiera quedado con su novia junto al lugar apartado en el que concertaron la cita. Delfanne gritó como un poseso cuando los franceses se le echaron encima, el guardia civil acudió a la carrera, dio el alto fusil en mano y arrestó a los cuatro. En el registro del vehículo francés, la policía descubrió porras, pistolas, morfina, cloroformo, cuerda y algodón.[6]

Interrogado en una comisaría española, López alegó que Delfanne había «dado muerte a doscientos franceses, en unión de sus cómplices, durante la ocupación alemana» y debía ser juzgado en Francia. Por entonces, las relaciones entre España y Francia no atravesaban su mejor momento, y el gobierno provisional del general De Gaulle prefirió desentenderse del comando: aseguró que se trataba de una acción espontánea y buscó varias vías de mediación para que «se echara tierra sobre el caso». Los secuestradores frustrados permanecieron encarcelados en España hasta marzo de 1945. Dos meses antes, a finales de enero de 1945, un grupo de oficiales de la marina española intentó raptar al familiar de un desertor que había escapado al lado francés de la frontera. El cónsul español en Hendaya, Antonio María Aguirre Gonzalo, vio en esta acción «un deseo de querer reproducir de este lado hechos semejantes a los que recientemente han ocurrido en San Sebastián».[7]

Como si la experiencia con Delfanne no hubiera sido suficiente, otro comando francés organizó una operación similar, seis meses después, contra otro refugiado de la *Carlingue*, esta vez en Madrid. También fue una chapuza. El 9 de junio de 1945, varios individuos aprehendieron a Mandel *Michel* Szkolnikoff, el traficante judeo-ruso que se hizo multimillonario suministrando tejidos a los alemanes en el mercado negro, que invirtió parte de las ganancias obtenidas durante la guerra en hoteles de la Costa Azul, y que se hallaba refugiado en Madrid con su fortuna desde hacía un año. El cebo para atraparle fue Manfred Katz, gánster alemán que hizo un capital

estafando a ciudadanos judíos que trataban de huir de la Europa ocupada, y que en los últimos meses de la guerra actuó como doble agente a cuenta de alemanes y británicos.[8]

Con el fin de atraer a Szkolnikoff a una cita, Katz le ofreció participar en un negocio rentable. En su condición de agente doble, no era la primera vez que hacía esta jugada: poco antes había sido uno de los ganchos que engañó a Alois Miedl en Madrid para forzar su primer encuentro con Theodore Rousseau. Szkolnikoff acudió a la reunión esperando ver al alemán, y se topó con los agentes franceses, que le golpearon, le drogaron y le metieron en un coche. Era el mismo plan ideado para Delfanne: cruzar la frontera, llevarle a Francia y que allí fuera juzgado. Pero o bien se les fue la mano con el golpe, o con la droga, o al ruso le dio un infarto de la impresión y murió por el camino. Para eliminar las huellas, quemaron el cadáver con gasolina en un campo de El Molar. No sirvió para mucho, pues la policía pronto ató cabos y detuvo a la práctica totalidad del comando.

No obstante, la fama de Szkolnikoff era tal que no faltó quien sospechara que aquel cadáver no era el suyo, y que todo formaba parte de una estratagema para cambiar de identidad y librarse de una vez por todas de sus perseguidores.

WOLFRAMIO Y PINTURAS

Alois Miedl consiguió el 10 de agosto de 1944 un permiso oficial para permanecer en España junto con su familia mientras durase la guerra. Como ya se ha dicho, los Miedl se instalaron en el hotel Úrsula, de San Sebastián. No fue una elección dejada al azar. Apenas veinticinco kilómetros separan a la capital guipuzcoana de Hendaya, al otro lado de la frontera, y gracias a esa cercanía la ciudad fue durante años un centro neurálgico del contrabando. Blaise Cendrars constató en 1935 que ya era el núcleo de una «asociación de malhechores internacionales», con sólidos vínculos en Europa y «ramificaciones por toda la península», imagen que concuerda con el ambiente que allí se vivió mediados los años cuarenta. Al igual que

otros alemanes llegados a España en vísperas de la debacle del Tercer Reich, Alois Miedl aún conservaba importantes intereses en el lado francés de la frontera. No solo necesitaba estar cerca, sino también el apoyo de expertos que le ayudaran a traer sus pertenencias.[9]

«Está en contacto con un grupo de contrabandistas bien conocido». Así encabezó el teniente Theodore Rousseau el primero de sus informes sobre Miedl, el 13 de febrero de 1945. Destacaba entre ellos Jean Duval, quien organizó el tránsito de su patrimonio a España. Duval acompañó a Miedl en su último desplazamiento desde París hasta la frontera española, a finales de junio de 1944. También buscó en Hendaya los enclaves necesarios para depositar las cajas que integraban su voluminoso equipaje. Durante la primera quincena de agosto, ambos cruzaron en varias ocasiones la frontera a través del puente internacional sobre el Bidasoa que une Hendaya con Irún, en tierra española.[10]

En plena guerra, el paso por aquel puesto fronterizo exigía superar un número considerable de trámites y controles, un empeño difícil sin la complicidad de las autoridades alemanas y españolas. Los servicios secretos franceses aseguraban que Miedl y Duval contaron con ambas. Debió ser Duval quien, por sus lazos con la *Carlingue*, proveyera las conexiones necesarias. Desde mediados de 1943, la mafia colaboracionista participaba en el contrabando de materias primas y productos manufacturados entre España y Francia. Como había ocurrido hasta 1943 con el mercado negro en el territorio ocupado por el Tercer Reich, las transacciones llevadas a cabo por estas bandas en los meses finales de la guerra tuvieron un carácter híbrido: clandestinas y a la vez amparadas de forma oficiosa tanto por las instituciones franquistas como por las nacionalsocialistas.[11]

El caso del wolframio es paradigmático. El wolframio, o tungsteno, abundante en el noroeste de la península ibérica, es un mineral de tremenda dureza, y útil por ello para la fabricación de proyectiles o la protección de carros blindados. Varias de las minas existentes en España eran propiedad directa o indirecta de Sofindus, un holding creado por el Estado alemán para agrupar a las empresas que poseía en suelo español, y que transfería a Alemania bienes y divisas desde el exterior, en el marco del Plan Cuatrienal

que dirigía Hermann Goering. A través de Sofindus, España proveía de wolframio al Tercer Reich. Sin embargo, conforme la contienda fue basculando contra Alemania, los aliados presionaron al gobierno español para que suspendiera los suministros, ofreciendo ventajas si colaboraba y mano dura si se resistía. Se comprometieron, por un lado, a comprar wolframio a un precio superior que los alemanes, si España dejaba de venderles; por otro, amenazaron con un embargo de combustibles que podía estrangular la economía española si proseguían las ventas. Ante la disyuntiva, el ministro de Industria, Demetrio Carceller, aceptó la oferta aliada... y a la vez siguió vendiendo wolframio bajo cuerda y de modo clandestino al Tercer Reich.[12]

El wolframio llegaba a Francia desde el mar, por el golfo de Vizcaya, y desde tierra, a través de varias rutas. La más importante era la de Irún-Hendaya, aunque Sofindus practicaba el contrabando a lo largo de toda la frontera, entre el Atlántico y el Mediterráneo. La banda de Rudy de Mérode coordinaba este tráfico semiclandestino en Hendaya, a través de Transportes Marion, una empresa de Sofindus que poseía una importante flota de camiones. Por parte del holding, supervisaba las operaciones Edgar Lohse, quien conocía bien el terreno pues había dirigido la naviera vasca Hoppe y Compañía, inscrita en la lista negra británica por comerciar con los alemanes. Entre los contactos de Mérode figuraban Günther Schmidt, jefe de la SD en Hendaya; Alphonse Meyer, comisario de aduanas allí; o Augusto Ramoneda y José Alonso, inspectores de aduanas en el lado español de la frontera. Mérode también traficaba con café, lanas o conservas.[13]

Las gentes de la *Carlingue* andaban en buenas relaciones con el teniente Paul Fuchs, responsable de la *Abwehr* en Biarritz, quien facilitaba el tránsito entre España y Francia a los agentes y oficiales del ejército alemán. Su trabajo requería cultivar los lazos con las autoridades fronterizas españolas. Entre sus amigos figuraba el cónsul de España en Hendaya, Antonio María Aguirre Gonzalo, quien en alguna ocasión suministró a Jean Duval o a Manfred Katz visados para entrar en el país. Andreas Folmer, proveedor del ejército alemán en el mercado negro, aseguró a los aliados «que el cónsul español en Hendaya trabajaba para los alemanes».

Asimismo, Fuchs frecuentaba al teniente coronel Julio Ortega, comandante militar de la plaza de Irún y jefe de la Frontera del Norte de España, que también podía facilitar visados. Los servicios secretos norteamericanos sostenían que Ortega participaba «en todo tipo de negocios y transacciones, aprovechando su posición para encubrir sus operaciones». En sus incursiones al sur de Francia, aseguraban, compraba libros antiguos o pinturas que luego introducía en España de matute, y aprovechaba sus viajes a Biarritz para sacar dinero del país, escapando a los férreos controles monetarios.[14]

Jean Duval y Alois Miedl aprovecharon este armazón de amistades, vínculos y redes de influencia para trasladar a España los fardos que el alemán trajo desde Ámsterdam. El 15 de julio de 1944, Miedl y su chófer estaban en Hendaya, apostados junto a Cheiza Enea, la villa que ocupaba Duval. De allí, el francés retiró tres cajas que contenían pinturas. Es probable que este primer envío fuese el que acabó en el puerto franco de Bilbao, donde consta su entrada el 24 de julio de 1944. El resto de los cuadros, aquellos que Miedl nunca reconoció llevar consigo, pasarían a España en las semanas siguientes. A principios de agosto de 1944, apunta un informe francés, Miedl depositó varios bultos en la Casa Estomba de Hendaya, una agencia de aduanas cuyo almacén estaba emplazado junto al puerto y la estación de ferrocarril. Tuvo que ser antes del día 5, pues entre esta fecha y el 9, la policía española sitúa a Miedl en Madrid.[15]

«Poco después», asegura el mismo informe, Duval retiró los paquetes de Estomba, «los cargó en su auto, y se dirigió con ellos hacia España». La referencia es un tanto imprecisa. No sabemos cuántos viajes hizo, ni cuándo comenzaron. Su margen de maniobra no debió ser muy amplio, porque el maquis estaba cada vez más embravecido y los ataques guerrilleros provocaban continuos cierres del tránsito entre ambos países, aunque parece que los días inmediatos a la debacle transcurrieron en calma. Fuera como fuere, cuando los alemanes abandonaron la frontera, Miedl aún no había puesto a salvo todos sus bienes, y el derrumbe definitivo del Tercer Reich en Francia le sorprendió en Hendaya.[16]

El 6 de junio de 1944, una fuerza expedicionaria aliada desembarcó en las playas de Normandía. Las tropas afianzaron su posición en pocos días, pero permanecieron casi dos meses retenidas en los alrededores. Hasta finales de julio no rompieron el cerco y alcanzaron Saint-Lô y Caen, despejando el camino hacia París. Con el fin de atenazar a los alemanes, el 15 de agosto los aliados tomaron varias playas entre Tolón y Cannes, en el Mediterráneo, y abrieron un segundo frente. Al tiempo, las brigadas del maquis asentadas en los Pirineos, Aquitania y la Provenza emprendieron una operación coordinada de hostigamiento a los ocupantes. Muchas de estas partidas, sobre todo en el sudoeste, contaban entre sus miembros con republicanos españoles que habían cruzado la frontera hacia el norte tras acabar la Guerra Civil. En el sur de Francia había unos 3.400 de los 9.000 reunidos en la Agrupación de Guerrilleros Españoles, que desde mayo de 1944 figuraba como organización independiente dentro de las Fuerzas Francesas del Interior, el maquis, el ejército partisano que combatía al Tercer Reich.[17]

El Estado Mayor alemán pronto comprendió que si el avance aliado por el norte convergía con la marcha emprendida desde el Mediterráneo, sus tropas en el suroeste de Francia quedarían atrapadas en una bolsa, aisladas del grueso del ejército, y dispuso el abandono del territorio que hoy se corresponde con Nueva Aquitania y Occitania. Buena parte de la mastodóntica obra defensiva que había construido el Tercer Reich en la costa Atlántica francesa, trufada de baterías, búnkeres, casamatas y nidos de ametralladoras, que requirió el trabajo de miles de trabajadores forzosos y consumió millones de metros cúbicos de cemento armado, fue abandonada sin un disparo. En menos de una semana, los alemanes dejaron atrás aquel impresionante despliegue de ingeniería militar que poco antes deslumbró a un corresponsal español de provincias, fascinado ante la sucesión de «fortificaciones escalonadas en profundidad extraordinaria, donde no queda un solo ángulo muerto, con una potencia ofensiva y defensiva

verdaderamente fantástica». Tan fantástica como inútil en estas circunstancias: el enemigo llegó por la retaguardia.[18]

Aquello no fue una rendición: fue un desplome, una desbandada, una huida sin control. «En todo el departamento de los Bajos Pirineos descarga una tempestad de neumáticos y motores. La Administración alemana se va», escribía desde Hendaya el corresponsal de *ABC*, Mariano Daranás, el 19 de agosto de 1944. Dos días antes, el Estado Mayor había ordenado la evacuación. «En un alarde crepitante, estrepitoso de gasolina, se suceden coches de todos los tipos y tamaños». Fue preciso movilizar a mucha gente. No se trataba solo del ejército, sino de un complejo entramado administrativo arraigado durante cuatro años: desde policías hasta jefes de correos, desde inspectores fiscales hasta agentes de aduanas. Civiles y militares cargaban con lo que podían: familias enteras se desplazaban hacia el noreste, llevando toda clase de enseres, muebles, animales domésticos, aparatos de radio, algún recuerdo de su estancia en Francia...[19]

Grandes hogueras señalaban los puntos donde ardía la documentación que no pudieron cargar en la diáspora. Lo mismo ocurría con las armas: las que no hallaron hueco en los convoyes fueron destruidas en los arsenales para evitar que cayeran en manos enemigas, e incendios y explosiones menudearon por el territorio. En Bayona, la marina de guerra alemana hundió varios buques en la bocana del puerto para impedir cualquier acceso desde el mar. Camiones, taxis, ambulancias, coches particulares, motocicletas, bicicletas, carros y caballos avanzaban en caravana hacia el noroeste. Muchos eran requisados: el ejército alemán tomó a la fuerza cualquier medio de transporte que permitiera abandonar el País Vasco francés antes de que llegaran los aliados, o de que los *maquisards* diesen el golpe definitivo. Todo era caótico y, a la vez, sorprendentemente sereno: «corrillos de curiosos asisten a la partida» y «en las esquinas hombres y mujeres comentan la novedad», anotó Daranás. Nadie quería jugarse la vida en un alarde de alegría porque los alemanes se estaban yendo, pero aún no se habían ido, y la Resistencia estaba viniendo, pero aún no había llegado.

En Hendaya, la situación cambió el 21 de agosto de 1944, tras partir el último tren cargado de soldados, policías y aduaneros alemanes. Entonces

estalló la fiesta. Grupos de civiles armados, marcados con un brazalete, ocuparon la ciudad: pertenecían a las organizaciones guerrilleras que integraban las Fuerzas Francesas del Interior. La gente salió a la calle cantando *La Marsellesa*. Cuadrillas de jóvenes recorrieron los edificios que habían ilustrado el dominio del Tercer Reich, destruyendo cuantos símbolos nazis hallaron a su paso y retirando las últimas banderas que ondeaban con la cruz gamada. Aunque el ejército alemán colocó cargas de trilita en el puente internacional sobre el Bidasoa, a última hora decidió retirarlas. A media tarde, la bandera tricolor ondeaba en el extremo galo del puente que une a España con Francia.[20]

Más allá del caos y del bullicio, el fin de la dominación alemana en Hendaya fue tan sereno que el domingo 20 de agosto el general Krahmer negoció con los franceses el relevo en el puesto fronterizo, y aún pudo despedirse con calma de su amigo y colega al otro lado de la frontera, el teniente coronel Julio Ortega. El 21 de agosto, a las cinco y media de la tarde, asumió el mando del puente un comité de la Francia libre integrado por el coronel Mathieu, representante del general De Gaulle, Ferdinand Irigoyen, antiguo alcalde de Biarritz, y Alexandre Grassy, joyero en la misma ciudad y capitán en la reserva. «Fue casi una transmisión de poderes, ya que hasta un cuarto de hora antes la guarnición alemana permaneció en su puesto», consignó un diario español. Apenas hubo gente en la calle mientras las nuevas autoridades tomaban posesión del puente. Solo al ondear la tricolor, cuando el panorama se intuía seguro, convergieron allí los habitantes de Hendaya. En el lado español, «hubo desde un principio numeroso público» y la gente se arremolinaba para ver la novedad.[21]

El relevo fue tan ordenado que el gobierno español ni siquiera cerró la frontera. Por el contrario, la abrió para los colaboracionistas que temían la ira de sus conciudadanos, para los oficiales de la Gestapo y de las SS, conscientes de que no hallarían misericordia entre los *maquisards*, para los agentes de aduanas que quedaron al pie del cañón hasta el final, para los soldados heridos o despistados que no pudieron seguir la ruta hacia el noreste. Antonio María Aguirre Gonzalo, cónsul de España en Hendaya,

concedió salvoconductos especiales a todas «aquellas personas que podían sufrir represalias en la nueva situación».[22]

INCIDENTE EN HENDAYA

Los hombres de la *Carlingue* cruzaron la frontera española antes de que huyera el ejército alemán. Rudy de Mérode entró en San Sebastián el 15 de agosto. El 2o llegó Georges Delfanne, acompañado de su mujer y de sus hijos. También por estas fechas arribaron Manfred Katz y Jean Duval, con sendos salvoconductos del cónsul Aguirre. Duval pasó a España en el coche de un agente de la SD, llevando a su mujer escondida en el maletero. Sin embargo, cuando el ejército alemán abandonó el suroeste francés, Miedl aún no había terminado de trasladar a España todos sus bienes.[23]

El 19 de agosto, explicó meses más tarde al teniente Theodore Rousseau, estaba en Hendaya con uno de sus coches. A esas alturas, resultaba complicado conseguir gasolina y Kurt Juhnke, agente de la SD implicado en el contrabando de wolframio, disponía de un buen acopio. Miedl repostaba en la villa de Juhnke cuando llegó otro vehículo. Dentro iba Georges Delfanne, que descendió y avanzó hacia él pistola en mano. No le conocía, uno de sus lugartenientes había sido asesinado a tiros días atrás y él mismo sufrió un atentado. Se sabía en búsqueda y captura, y para entonces ya no se fiaba de nadie. En el caos de la retirada, cualquier alemán podía ser un agente de la Gestapo encubierto y cualquier francés, un *maquisard* buscando venganza. No bajó el arma hasta obtener una identificación convincente. Con el susto en el cuerpo, Miedl regresó a España.[24]

Así pues, mientras los alemanes se retiraban de Hendaya, Miedl andaba entrando y saliendo de la ciudad. Charles-Georges Koninckx relataría más adelante que en la mañana del 21 de agosto le había visto en Irún, en el extremo español del puente internacional. Le acompañaban Jean Duval y Otto Graebener, un agente de la *Abwehr*, pelirrojo, de tez rosada, no muy alto aunque fornido, y que tenía un rasgo muy peculiar: un ojo verde y otro

marrón. No era un oficial demasiado relevante, pero estuvo destacado en París un tiempo y, junto con su esposa, organizó una trama de espionaje en el Vaticano. Contaba Koninckx que Duval y Miedl regresaban de Hendaya conduciendo cada cual uno de los dos Ford Mercury, con matrícula neerlandesa, que Miedl trajo de los Países Bajos.[25]

Sin embargo, Miedl volvió ese mismo día a Hendaya «a recoger una caja de pinturas» que no encontraba, diría Koninckx. ¿Un olvido? ¿No hubo tiempo material de traerla antes? ¿No cupo en un convoy previo? Regresó acompañado de Graebener. Quizás pensaran en hacer un viaje relámpago. Miedl no diría a Rousseau nada sobre estas pinturas; solo le habló de algún paquete que había dejado allí, sin precisar qué contenía. No sabemos si Graebener iba solo para ayudarle o tenía otro asunto pendiente. Por motivos que nunca se conocieron, la correría se complicó y tardaron más de lo previsto. Las Fuerzas Francesas del Interior ocuparon el puente internacional a las cinco y media de la tarde. Miedl y Graebener llegaron después.[26]

Intentaron pasar a España. No lo lograron y acabaron arrestados junto con aquellos alemanes, o sospechosos de colaborar con ellos, que deambulaban por Hendaya. Graebener fue aislado en un calabozo. Los franceses no sabían con certeza quién era, pero sospechaban que se trataba de un espía encubierto. A Miedl le preguntaron en varias ocasiones por él. Querían averiguar su verdadera identidad y si Graebener era su nombre real. Miedl respondió que sí, que hacía muchos negocios en España y allí todo el mundo le conocía por ese apellido. En otra ocasión, y en tono más confidencial, un oficial francés quiso saber qué pensaba sobre su compatriota. «Pondría las dos manos por él en el fuego», dijo. A lo que el francés replicó que él no arriesgaría ni el meñique.

A diferencia de Graebener, Miedl terminó en una celda colectiva. Allí coincidió con un viejo conocido: Charles-Georges Koninckx, que tampoco había alcanzado a tiempo la frontera. Estaba tan asustado que en un primer momento pretendió no conocer a Miedl. No era un miedo infundado, pues al cachearle le descubrieron un carnet del Partido Rexista, formación belga filonazi, un cargo grave en el contexto de las represalias que siguieron a la

retirada alemana. Pese a todo, no salió muy malparado. Desde Hendaya sería trasladado a un campo de concentración en Bayona, donde permaneció hasta diciembre. Fue liberado gracias a las gestiones de Adrian Otlet, y de su padre, un importante empresario belga que movilizó al embajador de su país en Francia.

A Miedl le interrogaron aquella misma noche del 21 de agosto. Si hemos de creer lo que contó a Rousseau, apenas le preguntaron por su vida o por los motivos que le habían llevado a Hendaya. En su relato, habló más de Graebener o de Koninckx que de sí mismo, estrategia que utilizaba con frecuencia para desviar la atención sobre su persona. A las tres de la madrugada, ya del día 22, el teniente Lamsfuss, de la seguridad militar, le sacó de la celda. Iba con él otro oficial llamado Darvenne. Ambos le acompañaron hasta el puente internacional y Miedl cruzó hasta Irún. Había conseguido salir indemne del enredo. A Rousseau le explicaría que en aquel mismo momento no entendió por qué le soltaban, y que no sabría las razones hasta más tarde, cuando habló con su mujer.[27]

La versión que dio Alois Miedl sobre aquella madrugada tiene una clara protagonista: su esposa, Dora. Al saber de su detención, Dora corrió hacia el puente internacional sobre el Bidasoa. En Irún, en el extremo español, habló con el teniente coronel Julio Ortega, quien le indicó que no podía hacer nada por su marido. Desesperada, cruzó hacia Hendaya y vio a dos hombres de uniforme. Aunque no les conocía, recabó su ayuda. Uno era el joyero Alexandre Grassy, el oficial en la reserva que figuró en el comité que había tomado posesión del puente aquella tarde. Grassy era todo un personaje, con una historia peculiar. Había nacido en Constantina, Argelia, en el seno de una familia de origen judeo-italiano y nacionalidad francesa dedicada a la joyería en diversos países. Su hermano residía en Río de Janeiro y comerciaba con piedras preciosas. Alexandre se afincó en Madrid a comienzos de los años veinte, abrió una primera tienda en la calle Infantas y fue tal el éxito que en 1923 inauguró un gran establecimiento en la Gran Vía al que bautizó como Unión Relojera Suiza, y que aún hoy sigue en pie. También tenía sucursales y agencias en París y Biarritz.[28]

Dora comprendió que podía establecer un vínculo con Grassy y se aferró a él. Le reveló que ella también era judía. Que su marido, a pesar de ser alemán, había ayudado a muchos judíos en los Países Bajos durante la ocupación, jugándose la vida, que les perseguía la Gestapo y que por esa razón habían huido del Tercer Reich. Su detención era un error, le dijo, y en medio de la confusión reinante, alguien podía tomar represalias contra los alemanes y atentar contra Alois, que había sido poco más o menos que un héroe. Temía lo peor... Su alegato fue tan convincente que Grassy se conmovió, tomó cartas en el asunto y convenció al teniente Lamsfuss de que era obligado soltar a Miedl. La ciudad acababa de ser liberada, aún no se habían consolidado las estructuras del Estado francés, y aquellos notables locales tenían un amplio margen de maniobra. Poco después, Miedl estaba en Irún.

Hasta aquí el relato de Alois Miedl. Pero como en otras de las historias que narró en estos días, también sobre esta existen versiones alternativas. La que ofrecieron a Rousseau los servicios secretos franceses se hallaba en las antípodas. De entrada, negaron tajantemente que el gobierno provisional de la república hubiera ordenado su puesta en libertad. Por el contrario, sostenían que se había escapado con la ayuda de cómplices franceses. Entre ellos, Alexandre Grassy, que participó en «la evasión de Miedl». Los franceses alegaban que el teniente coronel Julio Ortega, a diferencia de lo que contaba Dora, solicitó su liberación a las recién nombradas autoridades de Hendaya. Por lo visto, Ortega gozaba de buena prensa entre los gaullistas porque durante la guerra no se ensañó en la persecución de los franceses que cruzaron la frontera huyendo de los nazis. Así pues, el teniente Lamsfuss –en un alarde de buena vecindad, y pensando que no sería malo que los españoles le debieran un favor–, complació al militar español: hoy por ti, mañana por mí.

Por otra parte, Miedl insistió machaconamente en que su mujer, Dora, no había ofrecido a Grassy ni dinero ni ningún otro *quid pro quo* para conseguir su libertad. Y tanta insistencia induce a pensar que quizás ocurriera lo contrario: que Grassy no actuara movido por generosidad y que pusiera un precio a sus servicios. Tampoco era la primera vez que ganaba

dinero mediando para liberar a un prisionero. Durante la Guerra Civil española, en el Madrid dominado por los republicanos, varios simpatizantes de Franco se refugiaron en el Liceo Francés, que dependía de la embajada francesa, y se acogieron a su protección. Grassy desempeñó un papel determinante en su liberación, y aunque invocó en todo momento razones humanitarias, cobró a buen precio su intervención.[29]

A lo largo de la Guerra Civil, Alexandre Grassy traficó con divisas y diamantes en beneficio de los franquistas y colaboró con sus servicios de información. En 1937, el cónsul del gobierno republicano en Hendaya le describió como «un sujeto inmoral, sin escrúpulos de ninguna clase», «capaz de cualquier fechoría por dinero». Si Grassy era uno de los pocos hombres proclives al franquismo entre los nuevos mandos franceses en Hendaya, el teniente coronel Ortega debía saberlo. Y como el trabajo de Ortega consistía en poseer información sobre el otro lado de la frontera, es posible que también supiera que el joyero era venal, que fijaba precio a sus acciones, y sugiriese a Dora que hablase con él y le hiciera una buena oferta. Fuera como fuese, la evasión de Miedl fue una mácula para la credibilidad de las nuevas autoridades francesas, y tanto el teniente Lamsfuss como Alexandre Grassy cayeron en desgracia tras este hecho.[30]

El 22 de agosto Alois Miedl regresó a España. ¿Había conseguido trasladar ya todos sus bienes? ¿Quedaba aún algún bulto pendiente? ¿Quizás aquel que trató de recuperar a última hora? Y si algo quedó en Francia, ¿pudo recobrarlo después? Hoy por hoy es imposible hallar una respuesta a estas preguntas: a partir de esta fecha no hay ninguna información que indique algún movimiento de Miedl –o de alguno de sus asociados– en torno a la frontera.

EL MERCURY

El 26 de agosto de 1944, a las once de la noche, Jean Duval acudió a una comisaría de policía de San Sebastián para denunciar el robo de un vehículo. Aunque sepamos que su nombre real era Jean Colonna, los

agentes españoles dieron por bueno que se apellidara Duval, como rezaba en la documentación falsa que utilizó en España, en la cual figuraba como un comerciante nacido en Niza, casado, de treinta y siete años y residente en el número 24 de la calle Miracruz de San Sebastián. Duval explicó que tenía aparcado en el Garaje Leal, de la ciudad, un Ford Mercury de su propiedad, con matrícula GZ 58.568, de color marrón, cuatro asientos y sin gasógeno. Lo había dejado «completamente cerrado e inmovilizado el volante». Aquella misma tarde, sobre las cinco y media, aparecieron en el garaje dos individuos conduciendo un Mercedes matrícula de San Sebastián. Uno de ellos abrió el Mercury con una llave, y se lo llevó.[31]

El encargado del turno de tarde observó sus movimientos, aunque no le extrañaron, pues no conocía al dueño del coche, y como aquellos dos caballeros sacaron un juego de llaves, pensó que alguno sería el propietario. No obstante, se fijó en ellos. Describió a uno como un hombre más bien bajo, fuerte, que hablaba castellano con acento extranjero. El otro era alto, corpulento, con el pelo un poco escaso, la frente descubierta y unos cincuenta años. El retaco salió del garaje en el Mercedes; el alto en el Mercury. Al día siguiente, Duval visitó de nuevo la comisaría, esta vez para retirar la denuncia. Declaró que había sido un malentendido, que había recuperado el auto en la Aduana de Irún, adonde lo llevó el más alto de los dos supuestos ladrones, que no era otro que Alois Miedl. Este último, aseguraba Duval, tomó el coche del garaje «por cuestiones comerciales que con él tiene, por cuyo motivo no quiere proceder contra el mismo judicialmente», y por eso daba como no presentada la denuncia previa. Así pues, el 27 de agosto Duval estaba en posesión del Mercury.

El asunto no terminó ahí. El 4 de septiembre de 1944 Miedl se presentó en la misma comisaría para denunciar a Duval. No hablaba ni pizca de español e hizo su declaración en alemán, en presencia de un intérprete. Sostuvo que había traído a España dos Ford Mercury, uno marrón y otro gris azulado. El gris lo conservaba él; el marrón, valorado en ochenta mil pesetas, se lo dejó a Duval en garantía de un préstamo de quince mil. Ya le había entregado treinta y cinco mil en redención de la deuda y pago de unos intereses, que calificó como usurarios. Sin embargo, aunque el préstamo

estaba saldado, Duval inscribió el coche a su nombre, empleando uno de los trípticos grises que usaban las fuerzas del ejército alemán en Francia para requisar vehículos. Después, ocurrió lo que figura en el atestado de Duval: Miedl tomó el coche en el Garaje Leal, lo llevó a la aduana con el «fin de efectuar los trámites necesarios para que pudiese circular por España», y Duval lo recuperó allí. Miedl no supo más sobre Duval y el automóvil hasta que en la mañana de aquel 4 de septiembre le vio conduciéndolo por la avenida de España –hoy de la Libertad–, la gran arteria comercial de San Sebastián, y decidió denunciarlo: el coche era suyo y no estaba dispuesto a perderlo.[32]

En respuesta a la denuncia de Miedl, Duval tuvo que declarar otra vez al día siguiente, 5 de septiembre. Reiteró que el auto era de su propiedad. Que se lo había a comprado a Miedl en Hendaya «dos meses atrás». Que Miedl no le entregó ninguna documentación a cambio, alegando que la había olvidado en los Países Bajos. Que podía mostrar a los agentes la documentación del coche: «una carta gris expedida por la Jefatura de policía de París», con fecha del 30 de junio de 1944, si bien no podía «manifestar la forma en que se había hecho con ella». Que con la carta gris fechada en París había conseguido una documentación española provisional. Que Miedl, en efecto, le pagó treinta y cinco mil pesetas, «pero no obstante le debe cantidades superiores» por los servicios que le había prestado...

Pocas novedades más aporta el expediente. Sitúa a Duval y al coche de Miedl en París, el 30 de junio de 1944. Y evidencia que Miedl contrató a Duval para trasladar sus bienes a España. Duval aún utilizó el Mercury durante unos meses. En diciembre de 1944, abandonó San Sebastián para instalarse en Madrid. Aquel mismo mes, o a principios del siguiente, dejó el coche en el parking del hotel Palace. Por allí pasó un miembro de la Legación de los Países Bajos, al que por algún motivo le pareció sospechoso ver en aquel lugar un vehículo de matrícula neerlandesa y alertó a la policía.[33]

La denuncia removió el asunto de la propiedad del auto, y poco después la Dirección General de Seguridad ordenó que Duval fuera expulsado del

país... expulsión que no tuvo lugar porque en mayo de 1945 aún seguía en España, si bien en régimen de libertad vigilada. A partir de este momento, se le pierde la pista. Mientras, la justicia seguía su curso, y el 24 de febrero de 1945, incapaz de decidir quién tenía razón, el Juzgado de Instrucción n.º 2 de San Sebastián dictaminó la retención cautelar del Mercury. En los meses siguientes, las autoridades españolas se inclinarían a creer la versión de Miedl. Sin embargo, al igual que los cuadros retenidos en Bilbao y los valores mobiliarios bloqueados en el Instituto Español de Moneda Extranjera, el automóvil fue inmovilizado hasta que se dilucidara cómo había sido adquirido en los Países Bajos, y si era propiedad de Miedl o del Estado neerlandés.[34]

Aún no había transcurrido un mes desde el incidente de Hendaya, cuando Alois Miedl abandonó San Sebastián para instalarse en Madrid. Que dejara la frontera significa que ya había conseguido pasar a España los bienes que depositó en Hendaya. Al tiempo, los miembros de la *Carlingue* que habían encontrado allí refugio se fueron desperdigando. Tras la derrota del Tercer Reich, San Sebastián ya no parecía tan interesante...

22

Hacia España

> Los cuadros, desprendidos de sus marcos, enrollados y protegidos por tubos de metal o de madera, se disimulaban con facilidad en cargas de materiales de construcción o entre otros tubos semejantes, vacíos, que simulaban reforzar el fondo de cualquier envase...
>
> ALMUDENA GRANDES, *Los pacientes del doctor García*,
> Barcelona, Tusquets, 2017, pp. 557-558.

GRANDES CARGAMENTOS DE TESOROS ARTÍSTICOS

En 1943, Otto y Elizabeth Horcher llegaron a España. Otto había cumplido ya los cincuenta años. Medía un metro setenta y cuatro centímetros, y quien redactó su ficha para la Comisión Roberts anotó que su rostro era algo ovalado, su pelo entre marrón y rubio, sus ojos de un gris tirando a oscuro y su boca sensual, un adjetivo que –*a priori*– parece ajeno al frío lenguaje de la taxonomía burocrática. Elizabeth, más joven, tenía treinta y nueve. Ambos eran agentes de la SD, los servicios secretos de la Oficina Central de Seguridad del Reich (RSHA), pero los aliados tenían claro, porque así constó en más de un informe, que ella era mucho más peligrosa que él. El padre de Otto, Gustav Horcher, fundó en 1904 un pequeño restaurante que figuraría entre los más prestigiosos de Berlín, y que bautizó con el apellido familiar. Otto heredó el local a su muerte, en 1931, y cuando el nacionalsocialismo subió al poder, superó el difícil reto de mantener buenas relaciones con las distintas facciones en pugna dentro del movimiento, algunos de cuyos principales líderes constaron entre su clientela.[1]

Quizás por esta razón, cuando los alemanes invadieron Francia, los Horcher se instalaron en París, donde Otto ejerció un cargo un tanto

rimbombante: *Reichskommissar* de Maxim's, el restaurante parisino que, bajo su férula, «atrajo a una clientela de oficiales alemanes obnubilados, para quienes Francia era París y París era Maxim's». No solo oficiales: Hermann Goering cenaba allí con frecuencia durante sus estancias en la capital francesa. A finales de 1943, los bombardeos sobre Alemania destruyeron el negocio de Berlín y los Horcher concluyeron que sería más seguro afincarse en España. Durante un tiempo, Otto trabajó en la sección de cifrado de la embajada alemana. Al tiempo, el matrimonio estableció en Madrid el restaurante Horcher, junto al Retiro, al inicio de la calle Alfonso XII, donde aún permanece. Dada su amistad con Goering, Otto proclamó a los cuatro vientos que venía comandado por él para abrir el local, algo que negaría el mariscal del Reich. El vínculo con Goering no impidió que el restaurante Horcher se convirtiera en «el ojo de la Gestapo en Madrid», como observó Otto Graebener, el agente alemán detenido con Alois Miedl en Hendaya el 22 de agosto de 1944. Entre sus paredes, los nostálgicos del nacionalsocialismo hallarían refugio y un espacio para conspirar, una vez acabada la guerra.[2]

Casi todo lo anterior consta en los dosieres de varias agencias aliadas. Sin embargo, hubo un detalle específico que captó el interés de la Comisión Roberts: los Horcher habrían entrado en España con «tres camiones cargados de tesoros artísticos». Noticias de este tipo, contundentes porque aludían a un gran flete de obras de arte, y a la vez imprecisas porque no detallaban su contenido, abundaron entre las informaciones que recopilaron a lo largo de la guerra y la inmediata posguerra la Comisión Roberts, las agencias dedicadas a investigar el expolio o los servicios diplomáticos británicos o norteamericanos destacados en España. De entre todas ellas, las relativas al caso de Alois Miedl fueron las más relevantes, debido a la proximidad entre Miedl y Goering, y al hecho de que los aliados, tras muchas incertidumbres, identificaran un lote concreto de pinturas: las veintidós retenidas en el puerto franco de Bilbao y las tres que llevaba consigo. Pero al tiempo que conocían las nuevas sobre Miedl, compilaban otros muchos datos sobre obras de arte que entraban en el país de

contrabando, por la frontera o desde el aire, a veces protegidas por la valija diplomática alemana.[3]

El contrabando es una actividad clandestina que, si se ejecuta con éxito, no deja huella. Quienes movían de un modo subrepticio las obras de arte procedentes del expolio ponían un celo especial en cubrir sus pasos, máxime desde que en enero de 1943 las Naciones Unidas decidieron investigar, impedir y, si se terciaba, anular las transacciones realizadas en territorio ocupado. Pese a todo, tras el verano de 1944 un número creciente de informes apuntaba a España «como destino de obras de arte expoliadas», según constató en octubre del mismo año el británico Douglas Cooper, historiador del arte, y uno de los *Monuments Men*. Quizás tuviera en mente entonces que, en septiembre, los servicios secretos norteamericanos habían interrogado a Ernst von Mohnen, experto en arte y agregado algún tiempo a la embajada alemana en París durante la guerra. Von Mohnen pidió asilo en el Vaticano antes de que finalizara la contienda y se prestó a colaborar con los norteamericanos. Entre otras muchas cosas, aseguró que en aquellos días arribaban a España «grandes cargamentos de obras de arte».[4]

No era el único testimonio similar. Galeristas europeos que conocían bien el mercado, como el suizo Hans Schneider, aseguraban que la península ibérica era un buen destino para pinturas de los viejos maestros, aunque quizás no tanto para el arte moderno. Estos testimonios, que aportaban una perspectiva global, se unían a la copiosa documentación sobre incidentes concretos, a la proliferación de casos aislados que, en su conjunto, componían una imagen alarmante y demostraban que España ofrecía salida a una parte, siquiera imprecisa y difícil de cuantificar, del patrimonio expoliado por el Tercer Reich, siempre bien entendido que, en esos momentos, cuando los aliados hablaban de expolio se referían a las esquilmación de los patrimonios artísticos y culturales europeos en su conjunto: a las requisas o incautaciones realizadas a los enemigos del Reich y también a las compras masivas efectuadas en los territorios ocupados. No obstante, con más frecuencia de la que hubiera sido deseable, aquella información estaba repleta de noticias equívocas y difusas, se asentaba sobre referencias inciertas o indirectas que procedían de rumores

recopilados más allá de los Pirineos; de interrogatorios a los notables nazis o a marchantes implicados en el expolio; de las confidencias, con frecuencia vagas, suministradas por todo tipo de informantes, algunos de fiabilidad contrastada, otros menos solventes.[5]

Muchos de estos reportes, que hubieran requerido una confirmación, no fueron contrastados sobre el terreno porque las organizaciones que investigaban el expolio nazi apenas actuaron al sur de los Pirineos. Mientras duró la guerra, el objetivo principal de los aliados fue vencer al enemigo, y una vez derrotado este, la administración del territorio recién ocupado consumió la práctica totalidad de sus energías. Apenas quedaron recursos humanos o materiales para destinar a otros esfuerzos, y ante la escasez, España dejó de ser una prioridad. Políticas ambiciosas, que sobre el papel habían parecido cruciales en los últimos meses de la contienda, se vieron afectadas por este desborde. Así ocurrió, por ejemplo, con la repatriación de los alemanes y colaboracionistas considerados peligrosos. Ya en 1943, los británicos y los norteamericanos comenzaron a advertir al gobierno español que no iban a consentir que, tras la guerra, el país se convirtiera en refugio para nazis. En julio de 1945, concluyeron que España debía repatriar a Alemania en el acto a unos 1.875 alemanes considerados peligrosos, a los que se sumarían otros 1.200 en un futuro cercano.[6]

En el otoño parecía que iban a ponerse manos a la obra, pero a esas alturas la sobrecarga de trabajo en Alemania era tal, que no había transporte disponible para trasladar a 2.000 repatriados, ni recursos para organizar su internamiento y control o para interrogarlos. De ahí que, hasta noviembre de 1945, los británicos y los norteamericanos no entregaran al Ministerio de Asuntos Exteriores español una primera lista que incluía a 255 nazis y colaboracionistas, entre los cuales –por cierto– estaba Alois Miedl: 146 debían ser trasladados en el acto y otros 109 más adelante. En los meses siguientes, presentarían nuevas relaciones ampliadas con más nombres. Pero hasta finales de enero de 1946 no lograron enviar a Madrid dos aviones, y a Hendaya dos trenes, para iniciar la repatriación. Mientras tanto, el gobierno español aprovechó las dificultades aliadas y desplegó distintas

estrategias para ofrecer refugio seguro a muchos de los individuos reclamados.

En el ámbito del expolio de obras de arte, la prioridad también residió en los territorios que fueron teatro de la guerra. La magnitud del saqueo había sido tal, que solo recopilar, inventariar y restituir después a cada país el ingente volumen de obras de arte y objetos culturales desplazados, en un territorio fantasmal arrasado por los bombardeos, consumió la práctica totalidad de las energías. A este empeño dedicaron casi todo su esfuerzo los *Monuments Men*, que siempre anduvieron escasos de personal, y una vez concluida la restitución, entre finales de 1945 y mediados de 1946, fueron desmovilizados y regresaron a casa. Y si su plantilla resultaba parva, el panorama en la Unidad de Investigación sobre el Arte Expoliado (ALIU) era desolador: solo tres oficiales debían investigar las tramas del expolio, en un campo de acción que cubría la práctica totalidad del continente.

En estas condiciones, los servicios secretos norteamericanos solo enviaron a España a un agente, a tiempo parcial y durante pocos meses: el teniente Theodore Rousseau, que mientras investigaba el caso Miedl dedicó parte de su tiempo a comprender cómo funcionaba el mercado del arte español. Sus notas, junto con los informes y fichas compilados por la Comisión Roberts o los memorandos del servicio diplomático, ofrecen una imagen general, aunque dispersa y algo difusa, de la presencia de arte expoliado en la España de los años cuarenta. Sin embargo, a pesar del aluvión de noticias sobre la entrada en el país de obras de arte procedentes del expolio, debido a la falta de efectivos y a la escasa cooperación de las autoridades españolas, los aliados solo pudieron reconstruir, y de un modo impreciso, parte de lo que había ocurrido o ser testigos impotentes de lo que estaba sucediendo. No lograron intervenir más que en un caso sólido, bien trabado y asentado sobre pruebas tangibles: el que atañía a las pinturas que trajo a España Alois Miedl. E incluso aquí siempre fueron conscientes de que Miedl había cruzado la frontera con más obras de arte de las confirmadas.

No iba a ser fácil para los aliados averiguar qué se movía en el mundo del arte español. Los gobiernos que fueron neutrales durante la guerra miraban con recelo durante la posguerra a los agentes británicos y norteamericanos encargados de investigar la presencia de bienes alemanes en sus países o de reconstruir su implicación en las diversas tramas del expolio, incluido el de obras de arte. La pulsión a defender la soberanía frente a los nuevos vencedores, a impedir que dictaran la política exterior o se inmiscuyeran en la interior, fue común en todos los estados que no participaron en la contienda.[7]

No obstante, en el caso español esta voluntad resultó más vehemente y, en ocasiones, algo sobreactuada. La dictadura franquista participó desde un primer momento, y de buen grado, en el Nuevo Orden europeo diseñado por el Tercer Reich, la «organización contemporánea del nuevo estilo europeo», que –según observó en 1939 el falangista Juan Beneyto– incluía a Alemania y a Italia, a los países satélites de ambos, y a varios estados neutrales como España, Portugal o Turquía. A la altura de 1940, este Nuevo Orden parecía abocado a imperar por mucho tiempo, y por eso aquel año el gobierno de Franco cambió su estatus de país neutral por el de no-beligerante, la condición de quien adopta claro partido por un contendiente sin tomar por ello las armas. La sintonía ideológica en esos momentos resultaba clara, pues el franquismo, al finalizar la Guerra Civil y comenzar la mundial, aún se definía como un régimen totalitario.[8]

Franco contribuyó a afianzar este Nuevo Orden. No en vano, ganó la Guerra Civil gracias al apoyo de la Alemania nazi y la Italia fascista. Así pues, secundó la «cruzada europea contra el bolchevismo», comandada por Alemania, y mandó cerca de cincuenta mil soldados, integrados en la División Azul, a combatir junto a los nazis en el frente ruso. Además de tropas, envió a Alemania miles de trabajadores voluntarios, que suplieron en las fábricas de armas a los obreros alemanes movilizados en el frente. También surtió de materias primas a la industria germana, sobre todo de

minerales necesarios para fabricar armamento, como el wolframio, y permitió que los submarinos alemanes se abastecieran en puertos y playas españolas. La colaboración entre los servicios secretos españoles y los nacionalsocialistas fue muy estrecha. España acogió una gran concentración de espías alemanes y se convirtió en el enlace europeo con las redes de espionaje nazi en América Latina. Gracias a su condición de no beligerante, mantuvo relaciones diplomáticas plenas con los aliados y aprovechó la circunstancia para suministrar al Tercer Reich información confidencial y privilegiada.[9]

Por supuesto, la dictadura se asentaba sobre una compleja coalición de fuerzas y no faltó en su seno quien tomara partido contra el Eje. Pero, en líneas generales, la hipoteca contraída durante la Guerra Civil condicionó la actitud española hacia los vencedores, y la de los vencedores hacia España. Los aliados desconfiaban de quien había sido socio de los nazis recién derrotados, y Franco, aunque comprendiera que debía acompasar su política a los nuevos tiempos, recelaba de los aliados, hacía continuos alardes de independencia e insistía en demostrar con gestos y acciones que España no era un país vencido, como la Francia recién liberada, a la vez que trataba de rehuir –no siempre con éxito– cualquier tipo de tutela exterior.

La actitud de España hacia los vencedores osciló entre la resignación ante una situación que obligaba a adoptar decisiones no deseadas y la reluctancia ante las imposiciones, que se tradujo en protestas y actos de resistencia pasiva. La firma de la Resolución VI de Bretton Woods, que obligó al gobierno a colaborar en la detección de patrimonio alemán afincado en España, incluidas –por supuesto– las obras de arte expoliadas, constituyó un buen ejemplo. Franco evitó cuanto pudo suscribir el texto y solo ante la inminente rendición alemana, tras un memorando angloamericano conminatorio, se avino a su rúbrica el 5 de mayo de 1945, tres días antes de que Alemania firmara el armisticio que dio fin oficial a la guerra. Fue una decisión adoptada a regañadientes, y el Ministerio de Asuntos Exteriores dejó constancia de su desagrado al calificar el memorando aliado como contrario al derecho internacional, pues obligaba a un gobierno neutral «a participar en toda una serie de medidas de específica

beligerancia». Esa sensación prevaleció en estos primeros años de la posguerra entre muchos franquistas: la de un país obligado a adoptar políticas que le eran ajenas, frente a las cuales resultaba legítimo resistir, aunque solo fuera mediante la obstrucción.[10]

Por otra parte, tras la guerra, hubo dirigentes franquistas que aún mantuvieron estrechos lazos políticos y económicos con algunos cuadros del Tercer Reich. Amén de una intensa conexión emocional: el apoyo germano al franquismo durante la Guerra Civil o la esperanza compartida en la consolidación de un Nuevo Orden que arrumbara «la caótica anarquía liberal» –como escribió José María de Areilza en 1940– habían forjado fuertes vínculos solidarios. Esta hermandad alentó la connivencia con los nazis y los colaboracionistas refugiados, así como actos de resistencia frente a la deportación de alemanes. También la tolerancia ante el tráfico de patrimonios procedentes del Tercer Reich, y la obstrucción pasiva ante la localización y restitución de bienes procedentes del expolio. Poco importaba que la legislación española sobre contrabando fuese severa si, como observó el británico Douglas Cooper, el gobierno español hacía «la vista gorda» cuando eran nazis los implicados en el tráfico clandestino de obras de arte.[11]

MAFIA Y TRÁFICO DE OBRAS DE ARTE

La «vista gorda» a la que aludía Cooper resultó evidente en el caso de los mafiosos que habían cooperado en Francia con los alemanes en el mercado negro o en la persecución a judíos y resistentes. A lo largo de la ocupación, casi todos los agentes de la *Carlingue* estuvieron implicados, de uno u otro modo, en el tráfico de obras de arte. Bien porque actuaran como intermediarios en compraventas, bien porque invirtieran parte de sus ganancias en pintura u otros objetos culturales valiosos y fáciles de transportar, muchos de los cuales provenían del pillaje. Cuando se refugiaron en España, llevaron consigo la fortuna acumulada durante la guerra, invertida en joyas, diamantes o valores mobiliarios. También en

arte: cuadros de cualquier época y estilo, obras de viejos maestros o de pintores modernos; abstractos o figurativos; a ser posible de tamaño medio o pequeño para facilitar un transporte fácil y sencillo, desprovistos de sus marcos, si ello era preciso, y camuflados entre otros objetos.

A pesar de la nula colaboración del gobierno español, y del cuidado que pusieron los contrabandistas en ocultar sus trazas, los aliados constataron, por ejemplo, que Jean Duval se dedicaba «al tráfico ilícito de cuadros», que en casa de su hermano Raymond, en Hendaya, aparecieron veinticuatro pinturas y diecisiete tapices que pensaba pasar a España, o que André Gabison estaba «envuelto en la venta ilícita en España de objetos artísticos franceses». A sus oídos llegó también la noticia de que Mario Nat, hombre del entorno de Mandel Szkolnikoff, intentaba vender en Madrid, en abril de 1945, un cuadro de Velázquez que representaba a un niño con una jarra, y un retrato de una mujer, de Bartolomé Esteban Murillo.[12]

El teniente Theodore Rousseau apuntó en sus notas manuscritas que Roger Mouraille buscaba comprador en España para un cuadro del pintor decimonónico Adolphe Monticelli, perteneciente a Frank Jay Gould, uno de los millonarios norteamericanos que contribuyó a convertir la Costa Azul en paraíso para rentistas de todo el orbe. Frank y su mujer, Florence, habían arraigado en Francia, donde pasaron la guerra, a pesar de que atravesaron alguna situación difícil. Primero, los nazis les hostigaron alegando que los orígenes de Frank eran judíos, y cuando demostró que su familia era irlandesa y presbiteriana, esgrimieron que era ciudadano de un país enemigo. Pese a todo, los Gould poseían suficiente dinero e influencias como para mantener una vida regalada en Francia bajo la ocupación. Florence organizó en su casa un salón literario, frecuentado por intelectuales alemanes y franceses colaboracionistas, y Frank siguió ejerciendo de rentista en la *Côte d'Azur*. Sin embargo, a lo largo de todo este periplo, los alemanes hicieron varias requisas entre sus bienes. Entre ellas hubo varias obras de arte. Quizás una de estas fuera el cuadro de Monticelli.[13]

Matón y terrorista, Roger Mouraille militó en la organización de extrema derecha la *Cagoule*, y participó junto a Jean Duval en el saqueo a

la villa que poseía en Cap D'Antibes otro millonario norteamericano: el comodoro Beaumont. También ayudó a cruzar los Pirineos a una tal madame Erker, espía de la RSHA, que llevaba escondido en el equipaje que trajo a España un cuadro de Rembrandt. Asimismo, Mouraille guardaba una estrecha relación con Georges Henri Delfanne, quien, en abril de 1945, ejerció como mediador en España para la venta de un cuadro de Tiziano y que –según recordaría Antonio López, el policía que le intentó secuestrar en 1944– exhibía en su casa de San Sebastián una colección de «extraordinarias pinturas impresionistas».[14]

Algunos de aquellos mafiosos comerciaron durante años con obras de arte que habían entrado en el país de forma clandestina. En 1955 la policía española detectó que Manfred Katz intentaba vender «un cuadro atribuido a Rubens», introducido «subrepticiamente» en el país. Un informe de la Comisión de Valoraciones y Exportaciones de la Dirección General de Bellas Artes constató que era obra «de alguna importancia», aunque en realidad no se trataba de un Rubens. El expediente policial sobre el caso no aporta más datos: ni explica cuándo llegó la pintura ni de qué cuadro se trataba ni si al final pudo venderlo. Pero sí está claro que, una década después de acabada la guerra, Katz seguía traficando con obras de arte que entraron en España de forma clandestina.[15]

MÁS HISTORIAS DE FRONTERA

Que a España llegaban obras de arte procedentes del expolio era evidente. Pero ¿por dónde pasaban? Gracias a su investigación sobre Alois Miedl, Theodore Rousseau sabía que, con la complicidad de las autoridades fronterizas, el puente internacional que unía Irún y Hendaya había sido una de las principales vías de entrada de arte expoliado. A lo largo de la guerra fue uno de los accesos preferidos por la mafia colaboracionista francesa. Algunos marchantes alemanes utilizaron también este paso. En marzo de 1944, por ejemplo, el berlinés Paul Lindpaintner, que trabajó en París para Bruno Lohse y el Grupo de Operaciones de Alfred Rosenberg, remitió a

España cinco cajones repletos de muebles y antigüedades. Los aliados supieron de esta remesa por azar, porque el dato apareció entre la documentación capturada tras la guerra a la empresa de transportes Schenker & Co. La suerte permitió identificar aquel cargamento, pero... ¿cuántos otros similares circularon desapercibidos por la misma ruta? Era imposible saberlo. Para los británicos y los norteamericanos, el tráfico por el puente internacional resultaba opaco.[16]

Lo mismo ocurría con el puerto franco de Bilbao. También aquí la casualidad permitió otro descubrimiento, y de nuevo cabe preguntarse si fue un caso aislado o el eslabón de una cadena. En noviembre de 1944, el interventor del puerto franco inventarió las tres cajas con pinturas que depositó allí Alois Miedl. Al inspeccionar en aquel momento el local, descubrió que otro cajón contenía también un cuadro, y como la orden recibida consistía en reseñar todas las pinturas almacenadas en el puerto franco, tomó nota del mismo. El depósito estaba a nombre de un teniente apellidado Otero, destinado en la División Azul. El cajón entró en la nave el 10 de mayo de 1944, procedente de Alemania, y gestionó su traslado la agencia de aduanas vasca Bergareche y Gil. Contenía una acuarela de 66 × 99 centímetros, pegada sobre lienzo, sin marco, firmada por F. Desmoulins, y que representaba a «la última zarina de Rusia». Los británicos intentaron averiguar cuál era su origen, si estaba ya en Alemania desde antes de la guerra o si había sido expoliada de Francia o Rusia, pero la investigación acabó en punto muerto.[17]

El contrabando de obras de arte en la frontera no solo transcurrió por grandes vías, como el puente internacional de Irún-Hendaya. También los itinerarios tradicionales pirenaicos estuvieron activos durante la guerra. La Comisión Roberts recopiló mucha información sobre una red que operaba en Navarra y tenía su centro en Elizondo. Sus líderes eran Andrés Lázaro y Miguel Eraso, y constaba de una docena de integrantes, entre los cuales había un pastor y un sacerdote. Traficaba de norte a sur, y de sur a norte, a través de varios pasos fronterizos: Erratzu, Valcarlos, el puente internacional que une Dantxaria y Dantxarinea... Eraso y Lázaro colaboraron con los nazis durante la guerra. Como otras bandas de la

frontera franco-española, participaron en el tráfico de wolframio. También ayudaron a pasar a España a los alemanes que alcanzaron los Pirineos navarros en la desbandada del Tercer Reich, y a los que escaparon después de los campos de detención cercanos, como el de Gurs en el Béarn. La partida amasó una fortuna, pues operaba a gran escala y con productos muy valiosos: oro, billetes de banco, joyería. También con obras de arte.[18]

PIERRE LOTTIER: ANTICUARIO Y HOSTELERO

Uno de los episodios de contrabando de pinturas y antigüedades mejor documentados, junto con el de Alois Miedl, acaeció en la vertiente mediterránea de la frontera. Hoy por hoy, es el único caso que conocemos de tráfico ilegal de obras de arte juzgado y sentenciado en España durante la Segunda Guerra Mundial, o la inmediata posguerra, en el que están incursos alemanes o colaboracionistas. El protagonista fue Pierre Lottier, anticuario, galerista y hostelero. Era hijo de Jean y Gabrielle Blanca, dueños de La Réserve, restaurante fundado en 1906 y sito en Beaulieu-Sur-Mer, uno de los locales más selectos de la costa mediterránea francesa, al que acudían con frecuencia los reyes Leopoldo II de Bélgica, Eduardo VII de Inglaterra o el káiser Guillermo de Prusia. En el mismo Beaulieu nació Pierre, el 11 de diciembre de 1916.[19]

Apasionado del arte y las antigüedades, se apartó del negocio familiar para instalar una galería en Niza, que le permitiría ganar una fortuna durante la guerra. El ambiente era propicio, pues un informe del servicio secreto francés observó que Niza, durante la ocupación, fue «centro de un gran negocio de tráfico de obras de arte». Uno de los principales marchantes que operaba allí era Eugen Bruschwiler. Poseía una galería de arte en Múnich, junto con su hermano, y su principal cliente era el museo del *Führer* en Linz: fue uno de sus principales ojeadores en París y participó en alguna misión especial en el norte de Italia, a finales de 1944, dirigida a requisar patrimonio para sus fondos. Pasaba largas temporadas en la capital francesa, pero residía en Villefranche-sur-Mer, cerca de Niza. Allí

encontró una soberbia fuente de ingresos: compraba a la Gestapo obras de arte requisadas, a precio de saldo, y luego las revendía.[20]

Los marchantes de la Riviera constaron entre sus principales clientes. Había entre ellos un español, Aguilar-Lemonnier, que tenía su local en Cannes. También un italiano naturalizado francés, que respondía al nombre de Mazi y poseía una galería en Montecarlo. La Comisión Roberts le atribuyó una jugada redonda: compró por 6.000 francos un lote de pinturas robadas a un camión de la Gestapo, y por la venta de una sola de ellas ganó un millón. Asimismo, constaba en las fichas de la comisión que Mazi pasó obras de arte a España de contrabando, con ayuda del consulado español en Marsella. Pierre Lottier también compró a Bruschwiler numerosos cuadros. Mantenía excelentes relaciones con la Gestapo y se jactaba de haber pasado a España un alijo de pinturas que, desde Barcelona, despachó hacia Argentina. Debía de andar implicado en más de un negocio turbio: acabada la guerra, la justicia francesa le juzgó «por sustracción de objetos de arte y de muebles pertenecientes a M. Nacache, domiciliado en Niza».[21]

Le ayudaba en el contrabando Erich Schiffmann, estudiante austriaco nacido en 1920, agente de la Gestapo, que vivía entre Marsella y Barcelona, con amplia experiencia en trasladar coches y divisas de matute al sur de la frontera. Había llamado la atención de la policía española porque, «en unión de otros extranjeros, trajo a España muebles y enseres de procedencia ilícita». También por su mala «conducta moral», pues es «notorio que sostiene relaciones sexuales con un súbdito francés», que debía de ser Lottier. Temerosos de la victoria aliada, tras el desembarco de Normandía ambos decidieron instalarse en España con su fortuna. No tuvieron suerte. El 27 de julio de 1944 los agentes aduaneros españoles sorprendieron a Lottier mientras intentaba pasar de forma clandestina al país «determinados objetos de arte».[22]

La mercancía fue requisada y remitida a la aduana de Barcelona. La junta administrativa de la Delegación de Hacienda local incoó un expediente, y el Juzgado de Delitos Monetarios le procesó. Los británicos sospechaban que la pareja fue delatada por el consulado alemán en Barcelona. Quizás fuera por su orientación sexual. Quizás porque

descubriesen que Schiffmann era un agente doble que trabajaba para los servicios secretos franceses. En cualquier caso, resulta interesante que en el único caso documentado hasta la fecha en el que las autoridades fronterizas españolas sorprendieron a un francés colaboracionista traficando con obras de arte, el chivatazo viniera de parte alemana.[23]

Pese a todo, Lottier y Schiffmann pudieron asentarse en España, siquiera de un modo provisional. Ya en Barcelona, la pareja estableció una tienda de antigüedades, llamada Muebles Manonellas. Mientras, el caso contra Lottier por contrabando siguió su curso. La Delegación de Hacienda de Barcelona le condenó, el 22 de febrero de 1945, a pagar una multa de 16.092 pesetas por defraudación, y el Juzgado de Delitos Monetarios le impuso otra de 120.050 pesetas por vulnerar el Decreto-ley de Contrabando y Defraudación, del 20 de febrero de 1942. Los objetos decomisados fueron subastados. No se conserva una descripción detallada de los mismos, pero los franceses hablaban de «cuadros, espejos, porcelanas, tapices», y los americanos de antigüedades y porcelana china. Sus noticias eran imprecisas porque las autoridades españolas no les pasaron ninguna información. Schiffmann fue deportado poco después, por su condición de «hombre sin escrúpulos, que presta sus servicios a quien mejor se los remunere» y su mala «conducta moral».[24]

A Lottier no le fueron mal las cosas. Cobró fama como diseñador de muebles originales y de gran calidad: todavía hoy pueden hallarse en el mercado algunas de sus obras, a precios astronómicos. Al tiempo, retomó la vocación hostelera familiar. Se hizo con la gestión del Hostal de Cadaqués, y durante los años cincuenta y sesenta transformó el local en un lugar de culto para la bohemia chic que pasaba sus días en la costa ampurdanesa. El novelista Henri-François Rey retrató aquel ambiente en su obra *Los organillos*, uno de cuyos protagonistas está inspirado en él. El propio Lottier ejercería como director artístico en la versión cinematográfica de la novela, que dirigió en 1965 Juan Antonio Bardem con el título de *Los pianos mecánicos*. En 1966, Lottier inauguró en Santa Susanna un restaurante de lujo al que denominó La Réserve, en homenaje al local que poseían sus padres. Por sus salones pasaron «diplomáticos, grandes

nombres de la banca», aristócratas como el duque de Alba y artistas como Salvador Dalí o Françoise Hardy. Su historial como contrabandista convicto no le impediría acceder a contratas públicas, como la que firmó en 1952 para diseñar la parte noble del Instituto de Cultura Hispánica o, más adelante, el despacho de Manuel Fraga en el Ministerio de Información y Turismo.[25]

LA VALIJA DIPLOMÁTICA

La valija diplomática, que garantizaba la confidencialidad del contenido transportado, fue un recurso habitual en la dispersión de mercancías fuera del territorio ocupado por el Tercer Reich. Alois Miedl, con el respaldo de Hermann Goering, recurrió a la valija para llevar a Suiza seis valiosas pinturas cuando pensó en instalarse allí en 1943. Los alemanes exportaron también obras de arte por esta vía hacia Suecia, España, Portugal o los países de América Latina.[26]

Tras la desbandada del Tercer Reich en Francia, rota la comunicación por tierra, el avión «era el único medio a través del cual el enemigo» podía «seguir dispersando activos hacia España», observó en enero de 1945 un diplomático británico. Si aquí llegaron por vía aérea obras de arte procedentes del expolio, quizás fuera a través de la valija diplomática, en los aviones de Lufthansa, la única línea regular de aviación que al final de la guerra viajaba a Alemania. Conforme los aliados ganaron terreno al Tercer Reich por el este y el oeste, las rutas de Lufthansa, y su alcance, menguaron cada vez más. En marzo de 1945 ya se limitaban a una franja vertical algo escorada, que iba desde Noruega hasta la península ibérica: no quedaban escalas al oeste de Berlín ni al este de Gdansk. Por esta razón, los británicos y los norteamericanos presionaron con firmeza al gobierno español para que suspendiera aquellos vuelos. Apremios saldados con un fracaso: la línea Berlín-Barcelona funcionó hasta mediados de abril de 1945, poco antes de que se firmara el armisticio que selló la derrota del Tercer Reich.[27]

Los norteamericanos estaban al tanto de que los alemanes empleaban la valija para dispersar activos hacia España. En julio de 1944, William J. Donovan, director de la OSS, los servicios secretos norteamericanos, comunicó al presidente Roosevelt que cada día salían por avión en esa dirección, bajo cobertura diplomática, «grandes cajas de embalaje, y ya se han enviado innumerables objetos de valor desde el Reich». La valija diplomática siempre fue confidencial, incluso en tiempo de guerra, y solo podían conocer qué contenían aquellas remesas a través de filtraciones o del trabajo de los espías. Al comenzar 1945, por ejemplo, supieron que llegó a Barcelona una gran cantidad de productos químicos y farmacéuticos que los alemanes no deseaban ver en manos aliadas: en torno a 720 toneladas se almacenaban en el puerto franco de la ciudad.[28]

La estampida alcanzó su punto álgido durante el invierno y la primavera de 1945, cuando la línea aérea hacia España ya era una de las pocas vías de escape a disposición de los nazis y los aviones aterrizaban en suelo español sobrecargados de bultos y personas. En esos momentos de la debacle final, los aliados recibieron varios partes relacionados con la exportación de obras de arte. A finales de marzo de 1945, constataron que Carlos Alberto Fuldner, agente de la SD, el servicio secreto de la RSHA, entró en España con un cargamento de pinturas y otros objetos artísticos en un avión procedente de Berlín. La trayectoria de Fuldner era compleja y enrevesada. Había nacido en Buenos Aires, en 1910, en el seno de una familia de inmigrantes alemanes que regresó a Alemania en 1922. En 1932, Carlos entró en las SS. Tres años resistió entre sus filas. En 1935 escapó del país, tras estafar a una empresa de Múnich, a otra de Hamburgo, y a las mismas SS, que le expulsaron de su seno en 1936, le interceptaron en el mar al huir a Argentina y le llevaron de vuelta a Alemania, donde acabó en prisión. Fue por poco tiempo, pues resultó exonerado de las denuncias por fraude.[29]

Durante la Guerra Mundial, fue intérprete en la División Azul. Trabajó después en Sofindus, el holding que agrupaba en España a las empresas estatales alemanas, de donde le despidieron por malversación de fondos. Al acabar la guerra, hizo las paces con la RSHA. Fuldner podía ser muy útil en la desbandada. Hablaba español, era astuto, se le daban bien el engaño y la

conspiración, y sabía sobrevivir en territorio hostil. Tenía el perfil ideal para dispersar activos y ayudar a los nazis en desbandada a encontrar resguardo en tierra segura. Parece que su intención inicial era instalarse en Madrid y abrir una galería con las obras de arte traídas desde Alemania. El local debía proveer de fondos a los alemanes y colaboracionistas que intentaban huir de Europa, y –a la vez– funcionar como tapadera para encubrir sus actividades. Pero nunca llegó a establecerlo. Tras la derrota alemana, estuvo en la lista de nazis cuya entrega exigieron los británicos y los americanos, y aunque el gobierno español le prestó cobijo, tuvo que mantener un perfil bajo y vivir un tiempo en una semiclandestinidad tolerada. En 1947 huyó a Argentina. Poco después estaba en Suiza, desde donde organizó la evasión hacia América de Adolf Eichmann, Josef Mengele o Erich Priebke. Regresó a España en los años sesenta y falleció en Madrid, en 1992.[30]

No es posible saber cuánto patrimonio artístico y cultural penetró en España a lo largo de la guerra, encubierto por la valija diplomática. Sí que las obras de arte que Fuldner trajo consigo no fueron las únicas que vinieron a España en avión durante los estertores finales de la guerra. Una nota aliada del 19 de marzo de 1945 informó de que dos vuelos de Lufthansa habían aterrizado en Barcelona con fletes protegidos por valija diplomática. Uno procedía de la embajada española en Berlín y contenía el equipaje del embajador y los muebles y enseres procedentes de la legación. Figuraban entre ellos siete cajas repletas de cuadros. El otro iba consignado por el gobierno del Tercer Reich a la embajada alemana en Madrid, e incluía dieciséis contenedores y otros cinco embalajes llenos de tapices, tesoros religiosos y joyas remitidos oficialmente a España para su restauración. Los británicos siguieron la pista al envío, pero no parece que consiguieran una información más concreta.[31]

LAZAR Y LA EMBAJADA

Franco rompió relaciones con el Tercer Reich el 5 de mayo, tres días antes de que se rindiera. El 8 de mayo, los alemanes entregaron al gobierno

español los edificios oficiales que integraban su representación diplomática en España, pero el gobierno transfirió estos inmuebles a los aliados el 5 de junio, día en que Alemania firmó oficialmente el Acta de Rendición. Durante todo ese mes, permitió que los alemanes dispersaran el patrimonio de la embajada y destruyeran cuanta documentación considerasen oportuna. Los británicos y los americanos asistieron impotentes, semana tras semana, a un lento y sistemático saqueo. Cuando al fin ocuparon los inmuebles, apenas encontraron un papel, y cualquier artículo susceptible de hallar salida en el mercado negro se había esfumado: máquinas de escribir, material de oficina, aparatos de radio, vehículos, depósitos de gasolina... En algunos edificios, incluso, desapareció hasta la infraestructura: la imprenta de la legación fue «completamente despojada, hasta el extremo de llevarse los aparatos de luz y la fontanería exterior».[32]

Por supuesto, no quedó en la embajada ni en la residencia del embajador un solo objeto artístico: ni de los que ornaban despachos y antesalas ni –en el caso de que hubiera llegado alguna expedición reciente– de los que penetraron en el país con la valija diplomática. Los americanos achacaron esta depredación a Hans J. Lazar, el jefe de prensa, que se habría llevado «cuadros y otros valiosos objetos de arte, artículos de plata y oro». «Hay razones para creer –precisaban– que una parte o todos estos artículos eran propiedad de la Oficina de Prensa, y que comprenden ciertos objetos procedentes del saqueo de antiguas zonas ocupadas por los alemanes». Lazar, periodista austriaco de origen turco-armenio, nació en Constantinopla, en 1895. Luchó en las filas austriacas durante la Gran Guerra, y las heridas sufridas en combate le provocaron un dolor crónico e hicieron de él un adicto a la morfina. Entre 1927 y 1937 representó a la agencia oficial de noticias austriaca en Rumanía, y de allí pasó a ser agregado de prensa en la embajada de su país en Berlín. Nunca tuvo carnet del Partido Nacionalsocialista, pero celebró la incorporación de Austria al Tercer Reich.[33]

Llegó a Burgos en plena Guerra Civil, en septiembre de 1938, como representante de la agencia alemana de noticias Transocean, que transformó en motor de la propaganda del Tercer Reich para España y toda América

Latina. En 1939 accedió a la agregaduría de prensa de la embajada alemana, y desde allí mantuvo una estrecha colaboración con los servicios de propaganda franquistas. Fue, por ejemplo, promotor esencial en la creación de la agencia EFE. Al tiempo, formó una red de periodistas y directivos de prensa adeptos, implicados en este esfuerzo propagandístico. Dirigió en la embajada un pequeño emporio que daba empleo a más de cuatrocientas personas, y su influencia en España fue tal, que hasta finales de 1942 logró impedir la publicación de los partes de guerra anglosajones o redactó los editoriales de varios periódicos. No es de extrañar que, recién acabada la guerra, los aliados exigieran su extradición. El gobierno español se resistió y, al final, consiguió retenerle en España.[34]

Dada la nula cooperación española, nunca se pudo demostrar que Lazar hubiera sustraído pinturas u otros objetos artísticos de la embajada, aunque la sospecha encajaba en su perfil de coleccionista compulsivo de pinturas y antigüedades, asiduo a los grandes galeristas y anticuarios de Madrid. En 1950, los británicos y los norteamericanos aún presionaban al gobierno español para que investigara los «objetos de arte, que se hallan en posesión del Sr. Lazar». No obtuvieron respuesta.[35]

23

Un mercado para obras mediocres

> Luis condujo hasta la Plaza de Cascorro [...] Aparcó junto al toldo de trapo de un vendedor callejero [...] Le seguimos a lo largo de un estrecho pasaje bordeado por puestos que exhibían dentaduras postizas, viejas bicicletas, hatos de ropa, objetos religiosos, antigüedades envejecidas y restos de vajillas. De vez en cuando, alguna pintura mala se mezclaba con toda esta parafernalia. Parecía imposible que en medio de aquella basura pudiera encontrarse algo valioso [...] Al final del pasaje, subió por una escalera de caracol metálica, que conducía al centro de la que, sin duda, era la tienda más próspera del Rastro. Fue aquí, nos explicó, donde compré el cuadro de Cézanne.
>
> ALINE GRIFFITH, condesa de Romanones,
> *The Spy Went Dancing,* Nueva York,
> Puttnam's Sons, 1991, pp. 85-86.

GUERRA SOBRE GUERRA

Cuando comenzó 1945, los aliados disponían de un volumen creciente de información, aun cuando no siempre fuera precisa, sobre la entrada en la península ibérica de obras de arte y bienes culturales procedentes del expolio nazi. Otra cosa distinta era saber cuál era el destino final de aquel bagaje. Aunque tampoco abundaban las posibilidades. Tal y como reflexionó un agente de la Unidad de Investigación sobre el Arte Expoliado (ALIU), o aquel patrimonio «se mantenía oculto durante unos años hasta que se olvidara la guerra» o salía al mercado «o se exportaba clandestinamente para venderlo en América del Sur». No había muchas más opciones.[1]

Los norteamericanos tendían a creer que toda transacción realizada en España por entonces incluía pinturas originarias del expolio. Al pensar así, pasaban por alto una singularidad del mercado español: el solapamiento de

dos contiendas. A las obras de arte venidas de Europa durante la Segunda Guerra Mundial había que sumar las que afloraron durante la Guerra Civil, que en los años cuarenta aún circulaban en demasía. Algunas procedían de robos y saqueos habidos en ambos bandos, y se movían por el mercado negro. Otras constituyeron la hacienda de muchas familias arruinadas, forzadas a malvender sus pertenencias.[2]

También es probable que otra porción de este stock de obras de arte derivara de las incautaciones que la dictadura franquista realizó, durante la guerra y la posguerra, a los republicanos derrotados. Los embargos fueron consustanciales a la política represiva del régimen. Ya Queipo de Llano, el 31 de julio de 1936, ordenó confiscar «los bienes de todos aquellos» que hubieran «intervenido en el movimiento revolucionario». Un decreto del 13 de septiembre de 1936 extendió esta práctica a todo el territorio dominado por los rebeldes contra la República. Casi al fin de la contienda, la Ley de Responsabilidades Políticas, del 9 de febrero de 1939, castigó con sanciones económicas, que incluían multas y requisas, a los condenados por «crear o a agravar la subversión de todo orden de que se hizo víctima a España».[3]

La persecución fue obsesiva, sistemática, sañuda. El castigo se hizo efectivo aunque el responsable hubiera muerto, en cuyo caso recaía sobre los herederos. Habida cuenta de que los vencedores habían ejecutado a muchos de los fallecidos, la afinidad con la República se convirtió en un estigma familiar que trascendía de esposos a esposas, de padres a hijos. Además, con el fin de que ningún resquicio permitiera eludir la condena, una ley del 23 de septiembre de 1940 dispuso que nadie transfiriese sus bienes o empleara «otros procedimientos habilidosos» para eludir «sus responsabilidades económicas». Las requisas abarcaron toda gama de propiedades: terrenos rústicos e inmuebles, vehículos y animales de tiro, enseres de cocina, juegos de cama e, incluso, vestidos y, por supuesto, obras de arte y otros bienes culturales. La pena económica recayó como un mazazo sobre aquellas familias cuyos recursos lindaban en los límites de la subsistencia. Así lo constató en Sevilla Antonio Bahamonde, antiguo jefe de prensa y propaganda de Queipo de Llano:

> Se han incautado de todos los bienes [...], llegando hasta la requisa de humildes ajuares. Las familias de las víctimas tienen que añadir, al dolor de haber perdido a su deudo, el de ser arrojadas de sus viviendas y condenadas a la más absoluta miseria.[4]

Como han revelado los trabajos del grupo de investigación dirigido por Arturo Colorado Castellary e Isidro Moreno, las incautaciones también incluyeron el patrimonio artístico. Este equipo ha catalogado hasta la fecha más de quince mil obras de arte que el gobierno republicano salvó del frente o de los bombardeos, en el territorio bajo su control. Al acabar la contienda, pasaron a manos del gobierno franquista, que restituyó a sus propietarios originales cerca de ocho mil. Sin embargo, más de seis mil jamás retornaron a sus legítimos dueños, reputados como rebeldes por la legislación represiva de la dictadura, y fueron cedidas a varios museos –entre ellos el Prado, el Museo Nacional de Artes Decorativas o el Museo del Romanticismo–, a organismos oficiales y a la Iglesia. Cerca de un 5% fueron a parar a coleccionistas privados con influencia política en la dictadura. Es presumible, también, que algunas salieran al mercado y engrosaran el stock en circulación.[5]

HACER LAS AMÉRICAS

Una parte del patrimonio originario de la Europa nazi, mezclado con el remanente de la Guerra Civil, partió desde España hacia América. Desde el inicio de la guerra, los británicos establecieron un sistema de control para el tráfico de barcos con bandera de un país neutral –el *navicert*–, que habían empleado ya durante la Gran Guerra. El método consistía en entregar un certificado a todo barco que aceptara ser registrado, para comprobar que no ejercía el contrabando en favor del Tercer Reich. Los buques carentes del *navicert* podían ser abordados, y su carga requisada o, incluso, hundidos. Las inspecciones se realizaban en alta mar o en puertos británicos, como Gibraltar. La eficacia del sistema residía en su efecto disuasorio. Sin embargo, en la práctica, muchos navíos eludían el viaje hasta los muelles británicos para ser registrados, y no había modo de inspeccionar toda nave

en alta mar. A nadie se le escapaban estos límites. Las «más extremas precauciones, incluso las vinculadas al sistema de los *navicert*, nunca serán eficaces al 100% para prevenir el contrabando» por mar, observó el 10 de noviembre de 1944 el representante francés en la Conferencia de ministros de Educación aliados, celebrada en Londres.[6]

Incluso si los barcos se prestaban al registro, este solo era eficaz cuando mediaban cargamentos grandes, como ocurrió en octubre de 1940, al interceptar los británicos en las Bermudas al transatlántico *SS Excalibur*. Había partido de Lisboa días atrás con 635 pinturas, propiedad del galerista francés Martin Fabiani: obras de Renoir, Cézanne, Gauguin, Rouault y otros artistas modernos. Fabiani había comprado a los herederos de Ambroise Vollard –el marchante que promocionó a los posimpresionistas, muerto en 1939– un segmento de su inmensa colección. Dado que los nazis consideraban esas pinturas como degeneradas, pensó que corrían peligro tras la ocupación y quiso ponerlas a salvo en Estados Unidos. Pero Francia ya había firmado el armisticio con Alemania, y era –por lo tanto– un país enemigo. Además, existían dudas acerca de las simpatías políticas de Fabiani, de modo que los británicos interceptaron el cargamento y lo retuvieron durante toda la guerra en Canadá.[7]

En realidad, tampoco cabe calificar este asunto como contrabando, pues Fabiani no intentó camuflar el envío: tuvo la mala suerte de que Gran Bretaña mudara su actitud porque Francia pasó de ser aliado a convertirse en un Estado títere en manos enemigas. En cualquier caso, su equipaje era voluminoso, y detectar envíos de ese calibre parecía factible. Pero si existía verdadera voluntad de ocultación, la mercancía se agrupaba en cantidades pequeñas o medianas, y consistía en objetos fáciles de esconder, no había manera de dar con el alijo. Máxime porque los equipos de control en los grandes puertos británicos, como Gibraltar, estaban saturados y no daban abasto.

En octubre de 1945, un memorándum de la ALIU recordaba que la correspondencia interceptada estaba indicando la existencia de «un comercio bastante vivo de objetos de arte en Sudamérica y México durante la guerra», y aunque era razonable sospechar que una parte procedía del

expolio, tampoco existían pruebas que lo demostraran, pues, «por una cuestión jurisdiccional», la unidad «no había podido explorar este campo de una forma exhaustiva». No era lo mismo investigar el expolio en los territorios ocupados por los ejércitos aliados que en los países neutrales. En cualquier caso, la ALIU era consciente de lo sencillo que resultaba trasladar pinturas por mar entre España y América sin ningún control, y así constó en un informe de febrero de 1945:[8]

> La facilidad con que se pueden ocultar las pinturas, ya sean sobre tabla o sobre lienzo, hace que sea una propuesta muy tentadora para cualquiera que esté dispuesto a emprenderla. Los inspectores de buques en Gibraltar o Trinidad no están equipados para rastrear el contrabando de este tipo de mercancías.[9]

A lo largo de la guerra, menudearon las noticias sobre convoyes clandestinos de obras de arte que viajaban entre la península ibérica y América. Si un día un funcionario americano informaba de que «los envíos de Alemania a través de España llegaban a Colombia muy fácilmente», otro, en una carta interceptada, revelaba que «una gran cantidad de cuadros de viejos maestros había llegado a México». Estos apuntes encajan con el alza en la compraventa de pinturas de artistas europeos en Latinoamérica, entre los años 1940 y 1947, que han detectado algunos investigadores. Las oportunidades para el contrabando marítimo aumentaron a partir de 1946, cuando –acabada la guerra– el sistema de inspección naval se relajó. Para entonces, la ALIU ya estaba siendo disuelta, y apenas llegó a investigar el tráfico de obras de arte entre España y América.[10]

El periplo del arte desde España hacia las Américas no solo tuvo lugar a través del mar. Al igual que ocurrió entre Alemania y España, en los últimos meses de la guerra aumentó el número de envíos por avión, entre España y América del Sur, protegidos por la valija diplomática, un recurso que escapó por completo al control aliado.[11]

Aunque parte de las obras expoliadas que cruzaron los Pirineos viajaran hacia América, los aliados estaban convencidos de que España también era un país de destino. Al comenzar 1945, ya empezaban a tener una imagen cabal del mercado del arte español. Las noticias que iban compilando revelaban que se hallaba lejos de la vitalidad del francés o el neerlandés bajo la férula del Tercer Reich, mas no por ello era anémico, y al fin de la Segunda Guerra Mundial mostraba algún empuje.

Si al acabar la Guerra Civil apenas un par de galeristas tenían negocio abierto en Madrid, en las postrimerías de la Guerra Mundial el panorama había cambiado y competían en el mercado las nuevas galerías de Biosca, Macarrón, Estilo, Clan o Buchholz, esta última, por cierto, en el punto de mira de los aliados, pues su dueño, Karl Buchholz, había sido uno de los marchantes que organizaron la purga del arte degenerado entre 1937 y 1938. La Galería Linares, establecimiento centenario, aún recuerda hoy los años medios del siglo XX como una «época de oro de las antigüedades» durante la cual «el negocio creció tremendamente y se consiguió una muy importante colección de obras de arte». Auge que alcanzaría su zénit con la llegada del turismo americano en la siguiente década, pero cuyas bases empezaron a sentarse en los años cuarenta gracias a un notable volumen de obras de arte en circulación, procedieran de la Guerra Civil o del expolio nazi.[12]

En mayo de 1945, el galerista suizo Hans Schneider contó a los norteamericanos que España era un buen destino para las obras que encajaban en la amplia categoría de «viejos maestros» europeos de los siglos XVI al XVIII, aunque no tanto para el arte moderno. La observación coincidía con el ambiente cultural imperante entonces en España, «completamente en ayunas de cualquier información acerca del arte mundial contemporáneo», escribiría Eugenio d'Ors en 1943. También con la escasa presencia del arte de vanguardia en las galerías. Lejos de ser un rasgo excepcional del franquismo, la querencia hacia el arte figurativo y el

desprecio a las vanguardias eran compartidos por otros regímenes totalitarios europeos contemporáneos de distinto signo ideológico, como la Alemania nazi o la Unión Soviética.[13]

El rechazo a las vanguardias del siglo XX era patente también en las críticas de arte, en su mayoría conservadoras, sobre todo en la prensa. El 2 de julio de 1939, por ejemplo, Samuel Ros festejaba desde el diario *Arriba* la purga del arte degenerado llevada a cabo por el Tercer Reich. El 6 de enero de 1943, Tomás Borrás escribía en *El Español* que «la Cruzada» había «aniquilado el tipo judío y racionalista de la obra confusa, arbitraria o seca, utilitaria solamente: los "ismos" extravagantes y lo geométrico sin alma». En octubre de ese mismo año, Eduardo Paradas sostenía desde *ABC* que «el simbolismo, el cubismo, el surrealismo, el pinturismo» no eran «más que modos de la poesía decadente, es decir, de la oscuridad erigida en dogma artístico».[14]

El mercado español, en efecto, no parecía estar abierto a las vanguardias. Quizás, advertía un informe aliado, tampoco fuera el destino ideal para «obras famosas», piezas de primer rango y fama internacional. Sin embargo, ofrecía un espacio para pinturas menos conocidas de grandes artistas, de sus talleres o escuelas, o atribuidas a ellos; para trabajos de pintores de segunda fila; para cuadros de pequeño tamaño, fáciles de transportar y esconder si era necesario. «Cualquier obra de tipo medio alcanza aquí precios extraordinariamente buenos», señaló un informe de la ALIU en febrero de 1945. La observación parece razonable. Los coleccionistas más importantes del Tercer Reich captaron para sus patrimonios las obras maestras que tuvieron a su alcance. Pero el grueso de las pinturas que afloraron durante la Segunda Guerra Mundial y pululaban por el mercado europeo encaja en ese estándar de calidad media, y tiene todo el sentido que el arte llegado a España desde el norte de los Pirineos respondiera a este patrón.[15]

Como ocurrió en otros lugares de Europa durante la Guerra Mundial, al crecer la demanda de pinturas, antigüedades y otros objetos artísticos –ya fuera para vender en España o en América–, y aumentar el volumen de negocio, entraron en el mercado del arte individuos ajenos a él hasta la

fecha, prestos a realizar una buena inversión. Este fue el caso, por ejemplo, de Juan A. Conde, herbolario de la calle Fuencarral de Madrid, que compró en España una treintena de cuadros con el fin de colocarlos en Argentina: pintura italiana o flamenca del siglo XVII y pintores españoles del XIX como José Jiménez Aranda o Francisco Pradilla. Pensaba trasladarlos allí él mismo, explicó a su hermano José Luis, en una carta interceptada por los servicios secretos norteamericanos, para estudiar sobre el terreno las preferencias de los coleccionistas argentinos, saber qué artistas eran los favoritos, y tantear si resultaba rentable el asunto. Conde explicitó en su carta uno de los problemas vigentes en España, común al resto de Europa en aquellos años: la categoría de «obra de tipo de medio» encubría mucha morralla. En este sentido, escribió a su hermano:

> Es un negocio difícil puesto que hay verdaderamente pocas obras de calidad en venta y los precios son insultantes […] las pinturas malas y las falsificaciones abundan en exceso. Hay un infinito número de pinturas cuyas firmas no son auténticas y hay que poner el mayor cuidado para que no te estafen.[16]

La elevada demanda y el aluvión de compradores inexpertos, deseosos de hacer negocio rápido, sobrecargaron de maulas a los galeristas y marchantes europeos. A lo largo de todo el continente, proliferaban las copias de viejos maestros, realizadas décadas o siglos tras su muerte, que circulaban como auténticas, y pululaban las falsificaciones, las imágenes de escuela o taller retocadas, recortadas o sobrescritas con la firma de grandes nombres. Abundaban las imposturas de calidad, algunas magníficas, hechas sobre tablas o lienzos de la época o con pigmentos obtenidos al raspar viejas pinturas auténticas de escasa valía, pero también las chapuzas solo aptas para pescar incautos. Era preciso andar con tiento, pues en un tiempo en el que apenas estaban desarrolladas las técnicas científicas que hoy permiten certificar la autenticidad de una pintura el fraude estaba a la orden del día. Y no faltaban expertos dispuestos a ganar un dinero extra avalando cualquier mixtificación. España no parecía una excepción, y los aliados pudieron comprobarlo más de una vez.[17]

En marzo de 1945, por ejemplo, detectaron que Juan Buxó Gottsleben, mallorquín de origen alemán, intentaba vender un cuadro de Rubens, *La incredulidad de Santo Tomás*, que habría sido expoliado en París. Al principio pidió 250.000 pesetas, pero necesitaba el dinero y pronto bajó a 70.000. El consulado británico en Barcelona investigó el caso y en julio la embajada redactó un informe. Buxó aseguró que había traído el cuadro de Maguncia, entre sus muebles, y que era suyo, aunque los documentos que lo probaban estaban sepultados entre ruinas en algún lugar de Alemania. Trató, sin éxito, de vendérselo al millonario y coleccionista Juan March por 60.000 pesetas. Después lo expuso en el Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, donde tampoco halló comprador. Harto, se trasladó a Barcelona y pidió un informe al director del Museo de Bellas Artes, quien aseguró que era una copia con apenas sesenta años de antigüedad, realizada por alguno de los tres hermanos que a fines del siglo XIX reproducían obras maestras en Colonia. Al final, Buxó lo vendió por 10.000 pesetas a Santiago Marco, residente en Barcelona. Los expertos británicos creían que podía haber sacado más, pues era buena copia. Y se desentendieron del asunto.[18]

No era un caso excepcional. Al leer los rumores y noticias que llegaban a manos de los aliados sobre España, da la impresión de que el mercado estuviera aquejado de una epidemia de cuadros de Rubens y Rembrandt. Con frecuencia, se trataba de copias, trabajos de taller o falsificaciones de mayor o menor calidad. Como en el caso de Buxó, estas pinturas tenían algún valor, pero rara vez cabía considerarlas como obras maestras.

UNA VARIADA GAMA DE EMPRESARIOS DEL ARTE

Los nazis estaban introduciendo en España obras de arte procedentes del expolio, pero ¿cómo se distribuían por el mercado? Si el contrabando siempre es difícil de rastrear, por su carácter delictivo, las compraventas en el ámbito privado, incluso las legales, tampoco dejan muchas huellas, y aún eran más opacas a mediados del siglo pasado, cuando los estados carecían de herramientas para fiscalizar las transacciones entre particulares. Los

aliados, no obstante, trataron de averiguar qué marchantes y galeristas podían estar comprando o vendiendo estas pinturas. El británico Douglas Cooper estaba convencido de que «la mayoría, o probablemente todos tenían tratos con los nazis». Al fin y al cabo, se preguntaba, aparte de los aristócratas y los falangistas, «¿quién más iba a negociar con ellos?».[19]

Cuando Cooper, Rousseau o el resto de agentes británicos o norteamericanos aludían a estos empresarios, utilizaban el término *art dealer*, una expresión muy general que englobaba a cualquiera que se dedicara a la compraventa de arte o antigüedades. Tal imprecisión no se alejaba mucho de la realidad española, pues sus investigaciones revelan un panorama poco especializado en el que realizaba transacciones con arte y bienes culturales un amplio repertorio de negocios de índole muy variada: establecimientos heterogéneos en los que cohabitaban piezas arqueológicas con muebles de época y pinturas antiguas o modernas; tiendas de antigüedades; galerías de arte exentas o anejas a otro tipo de comercio, como un taller fotográfico o una tienda de muebles; joyerías; bazares; almonedas de segunda mano o locales varios que ofrecían una tapadera a los manejos de un perista.[20]

Los aliados recelaban de todo. A su juicio, cualquier grupo de pinturas que apareciera en el mercado podía venir del expolio nazi. Los británicos y los franceses tomaron nota de una muestra organizada en la Casa Alonso, de Bilbao, una de las galerías más reputadas de la ciudad, en la que figuraron más de ciento cincuenta cuadros de Jean-Louis-Ernest Meissonier, Édouard Manet, Honoré Daumier o el Aduanero Rousseau. En este caso, la desconfianza era aún mayor, pues organizaba el evento un alemán, cuyo nombre no aparece en la información, y se trataba de pintura moderna, algo poco habitual en España durante la primera mitad de los años cuarenta. Quizás, por este motivo, aseguraban los británicos, se vendieron pocos cuadros. O, al menos, no tuvieron constancia de que se hubieran vendido.[21]

En noviembre de 1944, un memorándum francés alertó sobre el número creciente de exposiciones organizadas por ciudadanos alemanes residentes en España. También sobre «la aparición de cuadros de gran valor» en las tiendas de antigüedades de Madrid, entre otros una *Madona con el niño*

Jesús, de Lucas van der Leyden, una «soberbia» *Virgen y el niño Jesús* de la escuela de Hans Memling, pintada en madera, y dos pequeñas pinturas sobre vidrio de Jacob van Ruisdael, el tipo de cuadros que Alois Miedl estaba trayendo a España. A su vez, los británicos tuvieron noticia, en marzo de 1945, de que en Barcelona salió a la venta un lote de pinturas de los «viejos maestros». Algunas piezas alcanzaron gran precio, como una tabla de la escuela italiana del siglo XV que representaba la adoración de los magos y valía 1,75 millones de pesetas, o un lienzo atribuido a Ribera, que se vendía en 1,5 millones. En la lista había, entre otras, pinturas atribuidas a Tiziano, Rafael, Rubens, Goya o Pedro Berruguete.[22]

Investigar a los marchantes españoles parecía, pues, necesario. El teniente Theodore Rousseau dedicó a este empeño parte del escaso tiempo que pasó en España. En sus pesquisas, contó con el apoyo de galeristas refractarios al Tercer Reich como Arturo Reiss, judío de origen sefardí, nacido en Rusia, que emigró en los primeros años del siglo XX a los Países Bajos, llegó a España en 1941 huyendo de los nazis e instaló una tienda de antigüedades en Madrid. Conocía bien el mercado español, tenía contactos en todos los ámbitos y por eso resultó de gran ayuda. Propició el primer encuentro entre Alois Miedl y Rousseau, y cooperó con el capitán Jan Vlug en la búsqueda de los cuadros del coleccionista Émile Renders. También fueron útiles los consejos de Andrés Delvaille Salzedo, anticuario francés, de familia afincada en España desde principios de siglo, que tenía un local abierto en la plaza del Cordón, en pleno centro de Madrid. Conocía a casi todos los marchantes, ya fueran grandes o pequeños, pues a finales de los años veinte ejerció como tesorero en la Sociedad Española de Anticuarios. Era anglófilo y uno de sus hijos luchaba en el ejército de De Gaulle.[23]

Delvaille alertó a los aliados sobre varios empresarios germanófilos con recursos suficientes como para realizar grandes inversiones en arte. Figuraban entre ellos los joyeros hermanos Sanz, con tienda en Madrid, en la Gran Vía, y que poseían también dos locales de ocio, de corte vanguardista, diseñados por el arquitecto Luis Gutiérrez Soto: el Café Aquarium y el Dancing Casablanca. También Eutiquiano García Calles, asimismo joyero que comerciaba con objetos artísticos, y que con el tiempo

sería uno de los marchantes preferidos de Carmen Polo. En 1958 vendió al alemán Hans Engelhorn el claustro románico de Palamós. Hans era hijo de Fritz Engelhorn, quien a principios del siglo XX compró la farmacéutica Boehringer; a su muerte, Hans heredó la compañía, junto con sus hermanos Fritz y Carolus, militantes todos del Partido Nacionalsocialista. Para garantizar la continuidad de la empresa, cuando era evidente la derrota alemana, Hans se instaló en Barcelona en 1943 y dirigió la sucursal española, fundada allí diez años antes. Que García Calles y Engelhorn siguieran haciendo negocios tres lustros después revela que el joyero y anticuario aún mantenía contacto con la comunidad alemana que halló refugio en España al acabar la guerra.[24]

LOS DIPLOMÁTICOS DEL EJE VAN DE COMPRAS

El nombre de Apolinar Sánchez, uno de los grandes anticuarios madrileños, se distinguía de entre todos los sugeridos por Delvaille. Tenía local abierto en la calle Santa Catalina de Madrid y comerciaba por igual con pinturas o piezas arqueológicas. Amén de germanófilo, el teniente Theodore Rousseau le describe en una nota manuscrita como «antisemita». Desde mediados de los años veinte era uno de los principales proveedores del Museo Arqueológico Nacional. Entre sus transacciones más relevantes con el museo estuvo la venta del Tesoro de plata de Salvacañete, conjunto de más de un centenar de piezas íberas y romanas de los siglos III y II antes de Cristo, descubiertas por un cazador en los años treinta. El anticuario, que poseía la colección desde poco antes de la Guerra Civil, se la adjudicó al museo justo a su término. La prensa de la época glosó que había conseguido evitar que «los rojos» se llevaran el tesoro fuera de España.[25]

No todos sus hallazgos fueron de igual valor. Al tiempo que regresaban a España la *Dama de Elche* y otras piezas arqueológicas que acabaron en Francia a lo largo del siglo XIX, Sánchez adquirió el *Busto de Alboraya*, una escultura romana hallada en una zanja en la localidad valenciana que le dio el nombre, que todo parecía indicar que fue exportada de contrabando al

norte de los Pirineos. En 1942, vendió la pieza al museo, que la expuso en un lugar destacado. Incluso apareció en un libro de Antonio García-Bellido, experto en estatuaria hispano-romana. Décadas después se descubrió que era una reproducción del busto que a principios del siglo XIX esculpió el sueco Bertel Thorvaldsen, representando a Lord Byron. Los fraudes y las falsificaciones en el mercado europeo –y por ende español– durante la guerra no solo atañían a la pintura. La copia había sido manipulada para que pareciera auténtica: manchada, rota en alguna de sus partes y tratada con una pátina. No está claro si Sánchez fue el estafado o el estafador. Arqueólogos prestigiosos, como Manuel García-Moreno, avalaban su trayectoria. Sin embargo, su colega Andrés Delvaille consideraba que era «muy sensible al dinero», y daba a entender que haría cualquier cosa por un buen negocio.[26]

Tanto los británicos como los norteamericanos estaban convencidos de que Apolinar Sánchez comerciaba con obras de arte y antigüedades derivadas del pillaje nazi. Quizás fuera porque tenía muchos contactos en Europa, sobre todo en Francia, donde ya contaba con proveedores antes de la guerra. Pero también por la condición de sus clientes. Por su tienda pasaba Eberhard von Stohrer, embajador alemán en España entre 1939 y 1942. También el embajador japonés Yakichiro Suma, gran coleccionista de arte español, que seguía al pie de la letra sus consejos. Aunque quizás el cliente que más preocupó a los aliados fuese el agregado de prensa de la embajada alemana, Hans J. Lazar, que visitaba su local varias veces a la semana. Los aliados estaban convencidos de que, gracias a la intermediación de Lazar, Sánchez hacía buenos negocios comprando obras expoliadas. El agregado de prensa era un coleccionista compulsivo, que recorría todo Madrid a la búsqueda de obras de arte: desde las grandes galerías hasta los chamarileros. Rousseau tomó nota de que uno de sus proveedores era conocido como El Cojo, y tenía un local en el Rastro.[27]

También el embajador japonés, Yakichiro Suma, buscaba sus tesoros entre diversos proveedores, de perfiles muy distintos. José Fornoza Nieto, por ejemplo, se hallaba en las antípodas de Apolinar Sánchez. Venía de la nada y se hizo millonario durante la Guerra Civil: «En 1936 apenas tenía

recursos y hoy su fortuna se calcula en tres millones de pesetas», consignó un informe aliado, que le describe como un depredador enriquecido en tiempo de guerra, que compraba cualquier bien a precio de saldo sin inquirir su origen: joyas, pinturas, pieles... De hecho, no tenía una galería de arte ni una tienda de antigüedades, sino una simple almoneda, que abrió en la calle Alcalá 145, en abril de 1938, cuando Madrid era todavía capital republicana. Un agente aliado constató que almacenaba allí cientos de pinturas, contemporáneas y de viejos maestros, y que tenía otras tantas desperdigadas por Barcelona, Bilbao, San Sebastián y Sevilla. La policía española sospechaba que era perista, que traficaba con artículos robados, y registró su negocio con frecuencia, pero no halló nada que le comprometiera. Entre 1940 y 1941 vendió pinturas y porcelanas a los embajadores de Alemania, Chile y Perú, pero su principal cliente era Suma, quien le compró pinturas, porcelanas y joyas por valor de dos millones de pesetas.[28]

Las adquisiciones del embajador japonés también llamaron la atención de los servicios secretos norteamericanos. Hombre de formación humanista, Suma estaba muy bien relacionado en los ambientes culturales de Madrid. Era amigo de Mariano Benlliure y miembro de la Academia Breve de Crítica de Arte que fundó Eugenio d'Ors en 1942, un reducto cultural que peleaba por recuperar los vínculos con la modernidad en el páramo artístico de la inmediata posguerra. También fue un coleccionista apasionado de arte español: de ahí sus frecuentes visitas a los locales de Sánchez, Fornoza y otros marchantes. Llegó a atesorar en España una colección que rondaba las 2.500 piezas, que contenía desde tallas medievales hasta cuadros de Solana o Mariano Fortuny, parte de la cual se expone hoy en el Museo de Arte de Nagasaki. Los aliados creían que, dada su condición de comprador intensivo, era fácil que hubiera adquirido obras procedentes del expolio nazi. En concreto, recelaban de cuatro cuadros de Goya de temática religiosa. No parece que sus pesquisas les llevaran a ningún sitio.[29]

Algunos diplomáticos alemanes y japoneses eran asiduos compradores de arte y bienes culturales. Otros los vendían. Era el caso de Federico Schultheiss, un artista alemán, afincado en España desde principios de

siglo, que tenía una presencia relevante en el mundo del arte madrileño y que comerciaba con obras de arte y antigüedades. El teniente Rousseau se refería a él como responsable del *Kulturabteilung der Deutschen Botschaft*, el servicio cultural de la embajada. En sus indagaciones, Rousseau constató que Schultheiss había desempeñado una notable actividad en los primeros años de la década, y que, al menos, vendió una tabla prerrenacentista y un cuadro del pintor alemán del siglo XIX y principios del XX Paul von Ravenstein. En 1944, anotó el teniente, el Museo del Prado le compró una pintura que por entonces se atribuía al pintor neerlandés del siglo XVII Meindert Hobbema, cuya autoría hoy es puesta en duda: *Paisaje con jinete*. El cuadro podría haber pertenecido al legado del conde de Cartagena.[30]

Rousseau sabía que Alois Miedl hizo diversas gestiones para exponer sus pinturas en el Prado y que, con este motivo, se entrevistó en el otoño de 1944 con su director, Fernando Álvarez de Sotomayor. También que Sotomayor rechazó la oferta, pues el Prado entendía que toda obra de arte que llegara de la Europa ocupada podía ser sospechosa, y no quería embarcarse a lo loco en cualquier aventura. Al tiempo, sin embargo, el museo permanecía atento a la ingente cantidad de pinturas que había aflorado en el mercado europeo durante la guerra, pues, aunque muchas fueran de calidad media o baja, también había piezas capaces de tentar a cualquier gran museo. La prevención ante el arte proveniente del expolio no obstó, sin embargo, para que durante la Guerra Mundial el Prado negociara con marchantes alemanes como Federico Schultheiss. Y la proveniencia de las pinturas que vendía el *Kulturmann* no siempre era impecable. En 1947, Arturo Reiss contó al capitán del ejército belga Jan Vlug que Schultheiss había vendido en Madrid, por cuenta de Alois Miedl, varias pinturas que el banquero trajo a España. Y Reiss conocía bien a Miedl.[31]

Los aliados también anduvieron tras la pista de algunos agentes consulares alemanes, como Pedro Hardt, un hombre de unos cincuenta y ocho años que llevaba tiempo residiendo en España y poseía un almacén de curtidos en Bilbao. Había sido jefe de propaganda en el consulado alemán de la ciudad y los norteamericanos sospechaban que andaba envuelto en actividades de espionaje. Hardt tenía en su chalet de Zorroza una colección

de pinturas de artistas famosos, de origen sospechoso, y valorada en torno al medio millón de pesetas, que conforme la guerra fue llegando a su fin intentó traspasar con cierta urgencia a un testaferro, por si los aliados conseguían que el gobierno español bloqueara los bienes de los alemanes en España.[32]

...TRAÍDOS POR VOLUNTARIOS DE LA DIVISIÓN AZUL

Uno de los grandes marchantes españoles en el punto de mira aliado era Arturo Linares. Su padre, Abelardo Linares, «hombre de empresa a la moderna», empezó su actividad comercial en Granada, su ciudad natal, a finales del siglo XIX. En 1902 poseía allí un estudio fotográfico. En 1911 inauguró en Toledo una tienda de antigüedades. Dispuesto a experimentar todo tipo de negocios, fue pionero en comprender la importancia del turismo y en 1914 abrió un nuevo local en Toledo donde cabía hallar todo tipo de objetos atractivos para turistas: recuerdos de viaje, chucherías, postales, piezas arqueológicas, mantones de manila, damasquinados, bisutería, miniaturas o armas medievales, muebles de época y otros nuevos, pero fabricados al estilo antiguo, o las más modernas cámaras fotográficas de bolsillo. Su curiosidad le llevó a invertir en la producción cinematográfica, y a mediados de los años veinte fundó la empresa Linares Films, que financió, al menos, dos grandes producciones para la época: *El abuelo* (1925), basada en la obra de Pérez Galdós, y *Pilar Guerra* (1926), ambas realizadas por el director pionero José Buchs.[33]

Al acabar la segunda década del siglo XX, sus hijos Arturo y Abelardo participaban también en el negocio, que debía funcionar muy bien porque los Linares poseían ya, junto a los locales de Toledo y Granada, uno en Madrid, en el número 46 de la Carrera de San Jerónimo, junto a la plaza de las Cortes, y otro más en Sevilla. Para entonces, habían ganado prestigio en la compraventa de arte y antigüedades, tenían enlaces en París, Londres y Nueva York, y trataban con algunos grandes museos europeos y americanos, interesados en comprar obras de arte a precio de saldo en el

mercado español. Que aquellos lazos con compradores europeos debían de ser firmes quedó demostrado en octubre de 1929 cuando Arturo Linares fue detenido intentando sacar de contrabando hacia Francia tres cuadros religiosos de El Greco o, al menos, atribuidos entonces al pintor: un *San Andrés*, una *Sagrada Familia* y un *San Francisco de Asís*. El caso tuvo notable repercusión en la prensa porque en enero de aquel año se aprobó la Ley Penal Procesal en materia de Contrabando y Defraudación, que –entre otras cosas– intentaba frenar la sangría de obras de arte exportadas sin control.[34]

Merece la pena reproducir un fragmento de la crónica periodística sobre el modo en que el anticuario pretendía sacar las obras de arte del país, porque a pesar de que esto acaeciera tres lustros antes del periodo que abarca este libro, las técnicas de camuflaje no debieron variar mucho en este lapso, y estrategias similares serían utilizadas por los contrabandistas que operaban en la frontera franco-española durante la Guerra Mundial. Cabe recordar, por ejemplo, que Alois Miedl introdujo tres cuadros en España camuflados en su equipaje. Para encubrir el *San Andrés*, Linares lo forró «por anverso y reverso con papeles pegados por sus extremos. En estos papeles había pintadas a la acuarela unas figuras, para simular que se trataba de un cuadro de escaso valor». Las otras dos pinturas

> viajaban en un baúl de grandes dimensiones, ocultas bajo una batea que descansaba en el fondo. La parte superior de esta batea se había empapelado cuidadosamente con papel idéntico al que cubría las paredes del baúl, y las uniones estaban tan bien disimuladas que a primera vista era imposible descubrir el doble fondo en el que se ocultaban los cuadros.

La prensa no volvió a dar noticia del caso, de modo que quizás no tuviera ninguna repercusión legal para Linares.[35]

Los aliados tuvieron en observación a la familia durante la Guerra Mundial. Una nota del 28 de marzo de 1943 constató que a esas alturas dirigía el negocio Arturo Linares, y que la empresa comerciaba con objetos artísticos «robados del territorio ocupado por los alemanes», en especial con bienes «traídos por los voluntarios de la División Azul» desde Rusia y Polonia. Por otro lado, en noviembre de 1943, la censura norteamericana

interceptó una carta de Abelardo Linares a William Valentiner, director del Instituto de las Artes de Detroit, en la que remitía la foto de un autorretrato de Rembrandt. A los americanos no les preocupó que el destinatario de la carta fuese Valentiner, de cuya reputación no dudaban, sino que Linares actuara en nombre de Piet de Boer, marchante neerlandés establecido en Suiza, que participó en la dispersión de la colección incautada al coleccionista francés de origen judío Adolphe Schloss. Que los Linares trataran con marchantes que comerciaban con los nazis extendía una sospecha general sobre sus transacciones. Recelos que nunca se atenuaron: en agosto de 1945 una nueva ficha insistía en que la familia manejaba «objetos procedentes de los países ocupados».[36]

Otro comerciante, identificado como Ángel, el *Saldista*, también traficaba con bienes saqueados en el frente por los soldados de la División Azul. Los servicios de información aliados no pudieron recabar datos sobre su nombre completo, aunque el apodo ya da una pista del tipo de negocio que regentaba. Al igual que José Fornoza, no era un galerista ni un anticuario, sino el dueño de una tienda de objetos de segunda mano en la calle Oquendo 9, de San Sebastián. Podían encontrarse allí «estatuillas valiosas, iconos, porcelanas...», piezas almacenadas, pero no expuestas al público, solo al acceso de iniciados. Los informes cifraban el origen de estos bienes en soldados de la División Azul o en agentes alemanes, y creían que El Saldista estaba dispersando de forma clandestina obras de arte y antigüedades hacia Barcelona y las islas Canarias. Los envíos a Canarias no eran casuales ni inocentes: las islas quedaban fuera del sistema de control naval establecido por los británicos para impedir el contrabando hacia América.[37]

NEGOCIOS TURBIOS DE LOS ALEMANES

La documentación compilada por la Comisión Roberts no solo recoge notas sobre anticuarios polivalentes, vendedores de segunda mano o peristas. Algunas de las galerías especializadas en arte más prestigiosas del momento

también llamaron su atención. Es el caso del Salón Vilches, que había ganado una notable reputación nacional e internacional en el primer tercio del siglo. A finales del siglo XIX, Manuel Vilches García, cordobés nacido en 1870, abrió en la calle Príncipe de Madrid un comercio dedicado a la venta de caricaturas, miniaturas y molduras, que en 1895 ya contaba con un pequeño espacio dedicado a exposiciones. El éxito de la galería fue tal, que en los años veinte inauguró un local mayor en el número 22 de la Gran Vía. En las primeras décadas del siglo, exhibieron en el Salón Vilches algunos de los grandes pintores españoles de la época, como Darío Regoyos, José Gutiérrez-Solana, Gonzalo Bilbao o Santiago Rusiñol. Vilches también apostó por promocionar jóvenes valores como Wifredo Lam, que en 1928 realizó allí su primera gran exposición en España, y abrió sus puertas al arte de vanguardia, como pudo comprobarse en la exposición dedicada en 1929 a los españoles residentes en París, que comprendía obras de Picasso, Pablo Gargallo o Juan Gris.[38]

En los años cuarenta, la galería expuso con frecuencia obras de viejos maestros de los siglos XVI al XVIII. En marzo de 1944, la censura norteamericana interceptó una carta del empresario de los Países Bajos J. H. de Jongh, quien relataba desde Lisboa a un familiar en Nueva York una breve estancia en Madrid, durante la cual compró un cuadro del pintor neerlandés del siglo XVII Jacob van Ruisdael, y otro atribuido al artista rococó francés Antoine Watteau. Contaba De Jongh a su corresponsal que, además, había visto en la Sala Vilches una exposición de maestros flamencos y neerlandeses:

> Había cerca de veinticinco pinturas, y lo extraño es que nadie podía asegurar con certeza de dónde provenían, máxime cuando resulta difícil suponer que tal cantidad proceda de colecciones privadas españolas. Puede que este sea uno de los negocios turbios de los alemanes, que están liquidando en el mercado español su stock de pinturas robadas.

El relato de De Jongh es relevante porque no emana de un interrogatorio, ni de la conclusión interesada de un agente aliado. Es una afirmación espontánea y confidencial, de un pariente a otro, que se hizo eco de una impresión que circulaba por el mundo del arte en aquellos meses:

muchos alemanes, o colaboracionistas con el Tercer Reich de otros países, estaban dando salida en España a obras de arte procedentes del expolio nazi.[39]

En los últimos años de la guerra y en la inmediata posguerra, los aliados recopilaron muchos indicios que apuntaban en esta misma dirección, aunque apenas pudieron demostrarlos con pruebas: ni tenían suficiente personal destacado en España como para esclarecer cada caso ni contaron con la colaboración de la dictadura franquista en este empeño. Eran conscientes de que en el mercado español se movía una cantidad considerable de objetos de dudosa proveniencia, pero también, conforme fueron recibiendo más y más información, llegaron a la conclusión de que en su mayoría eran de calidad media o baja. Puede que esta última percepción, unida a la cantidad de recursos humanos que demandaba la investigación del expolio en Alemania, así como la identificación y restitución a sus países de origen de las obras de arte expoliadas por los nazis, contribuyera a que los aliados, poco a poco, fueran perdiendo el interés por España. A la postre, se dieron por satisfechos con haber identificado un caso tangible: el de los veintidós cuadros que Alois Miedl había depositado en el puerto franco de Bilbao.

Por lo demás, y como reconoció un informe norteamericano en mayo de 1945, «a pesar de los rumores que reflejan lo contrario, muy poco arte expoliado ha sido descubierto en España». Los rumores eran muchos; la convicción de que aquí se movía una notable cantidad de arte procedente del expolio, absoluta; las pruebas, escasas. Poco a poco, conforme fueron pasando meses desde el final de la guerra, las fichas de la Comisión Roberts sobre contrabando de obras de arte en España fueron archivadas con una etiqueta: «no hay evidencia contrastada».[40]

24

Los veintidós

> Para el tratante, el arte es una mercancía cuyo valor lo regulan la oferta y la demanda. El nombre del autor influye más que ninguna otra cosa en el valor de una obra. Los grandes nombres tienen, como los buenos valores en la Bolsa, una cotización firme y siempre en alza.
>
> WILHELM WAETZOLDT, *Tú y el arte. Introducción a la contemplación artística y a la historia del arte*, Barcelona, Labor, 1941, pp. 191-192.

EN MADRID

Celebraba aquel rito desde hacía más de una década. Casi con toda probabilidad desde que se conocieron. Y aunque Alois Miedl llevara refugiado en España desde julio de 1944, no estaba dispuesto a permitir que la distancia interrumpiera una muestra de adhesión que el tiempo transmutó en costumbre. Sobre todo, porque al comenzar el año 1945 todavía coleaba la guerra, por mucho que el final pareciera inminente, y el resultado ya estuviera escrito. Aun con su poder mermado, Hermann Goering era el número dos del Tercer Reich, había sido su valedor y quizás pudiera necesitar su influencia. Así pues, el 12 de enero de 1945, Alois Miedl, como todos los años en esa fecha, le regaló un cuadro. No sabemos cuál, pero sí que ordenó desde Madrid a Josef Schneller, director de la Galería Goudstikker en su ausencia, que lo enviaran a Carinhall.

Cuando los aliados le abroncaron por rendir pleitesía al mariscal del Reich desde Madrid, Miedl alegó que había roto todo vínculo con él, que el regalo no fue iniciativa suya. Era un encargo de su amigo el alemán Gerhard Fritze, íntimo del príncipe consorte neerlandés Bernhard de Lippe-

Biesterfeld. Fritze, alegó Miedl, participaba en una operación encubierta, auspiciada por el general Marshall, dirigida a negociar un acuerdo de paz con Goering, y el regalo era una táctica de aproximación. Bastó una consulta a los servicios de inteligencia militar para comprobar que Fritze nunca trabajó para el general Marshall, y que Miedl había dejado volar de nuevo a su imaginación para eludir un apuro. Coincidiendo con este enredo, el teniente Theodore Rousseau recordó a las autoridades pertinentes que «deseaba volver a interrogarle urgentemente en Alemania».[1]

Alois Miedl, por supuesto, no tenía intención de salir de España, donde se sentía seguro. El 17 de septiembre de 1944 abandonó San Sebastián y llegó con su familia a Madrid, una ciudad «rodeada de hambre y de miseria, y penetrada de frío». Para alguien habituado a moverse por Berlín y otras grandes urbes europeas, Madrid hubo de resultar chocante. San Sebastián era lo que parecía: una elegante localidad provinciana. Pero Madrid no parecía lo que debía de ser: la capital de un Estado moderno. Aline Griffith, espía norteamericana que llegó un año antes que Miedl, novelaría sus recuerdos en dos libros que combinan realidad y ficción, y reflejan con agudeza el ambiente mísero, arcaico y demodé de una ciudad «que se estaba recuperando de una guerra y en la que muchas cosas no funcionaban»: el ritmo lento, las fuentes secas, el frío por la ausencia de carbón, los cortes de luz, la ropa que «parecía datar de cincuenta años antes», las alfombras raídas, los zarpazos de la guerra en edificios o en barrios enteros, el estraperlo, la mezcla en la calzada de carros tirados por mulos y automóviles decrépitos cargados con el depósito del gasógeno, los niños pidiendo limosna en las calles...[2]

Cabe imaginar la impresión que causó en aquella ciudad átona el Ford Mercury de Alois Miedl, «un coche largo, con carrocería ancha y una excelente aerodinámica», según rezaba su publicidad. Aunque los Miedl hubieron de ver la miseria, no convivieron con ella, pues en una dimensión paralela existía un Madrid sibarita, aislado del hambre y la penuria: «la ciudad más animada de Europa para quienes podían pagar el precio», donde era posible hallar lujosos hoteles y refinados locales de ocio que «rivalizaban en esplendor» con los de cualquier otra capital. Recién llegada

a este Madrid brillante, la familia se instaló en el Ritz, que por entonces dirigía un alemán llamado Conrad Kessler. El 22 de octubre de 1944, se mudó al Gaylord's, no menos lujoso, pero más moderno, en la calle Alfonso XI, junto al Retiro, uno de los primeros apartoteles de Madrid, que reunía «las condiciones de la casa propia y las de los buenos hoteles». En algún momento, entre 1945 y 1946, los Miedl remplazaron la vida hostelera por una más hogareña y alquilaron un piso en la calle General Sanjurjo, hoy José Abascal, entre Zurbano y Miguel Ángel, otra zona noble de la ciudad.[3]

No hay muchas trazas documentales que nos permitan conocer cómo era su vida en Madrid. La familia trató de hallar cierta normalidad pese a la excepcionalidad del desarraigo. Según consta en un registro burocrático, en julio de 1945 veranearon en la sierra de Gredos, en Navarredonda; quizás Alois añorase los montes alpinos de su juventud. Otro indica que, al retorno de aquellas vacaciones, Ruth, que ya tenía veinte años, comenzó a estudiar en la Universidad Central, aunque no figura qué carrera. Y uno más, que Hans, cuyo nombre se españolizó como Juan en los documentos oficiales, asistía al Colegio Alemán. Apenas hay noticias de Dora Miedl desde su llegada a Madrid. Por el robo de una maleta en febrero de 1947, sabemos que poseía un notable ajuar de pieles: un abrigo de *Breitschwanz*, el astracán procedente de una oveja Karakul nonata; un *collier* de cuatro pieles de visón, y una capa de armiño con hombreras. No tendremos ninguna noticia más sobre ella en adelante...[4]

HUNDIMIENTO

Cuando Alois Miedl viajó a España, Josef Schneller y Emil Linder quedaron, respectivamente, al frente de la Galería Goudstikker, en Ámsterdam, y de la Schantung Handels, en Berlín. Entre julio de 1944 y la primavera de 1945, Miedl dirigió desde Madrid sus empresas europeas, si bien, conforme avanzaron los meses, debido a las malas comunicaciones y a los bombardeos, los negocios fueron escapando a su control. Sin duda, acertó al dejar los Países Bajos antes del verano. Los ejércitos británico y

norteamericano permanecieron encerrados varias semanas en la cabeza de playa conquistada en Normandía, pero desde finales de julio avanzaron a toda marcha por el terreno llano próximo a la costa. En pocas semanas, liberaron el norte de Francia y Bélgica, y mediado septiembre ocupaban el sur de los Países Bajos hasta Nimega, a la orilla del Rin, convencidos de que en breve cruzarían el río y entrarían en Alemania. Pero a finales de mes los alemanes lograron algo que parecía imposible: resistieron la ofensiva, contraatacaron hacia las Ardenas, recobraron parte de Bélgica y empujaron al enemigo hacia Francia. Los aliados no cruzarían el Rin hasta finales de marzo de 1945, más al sur, en Remagen, cerca de Bonn.

El fiasco del avance aliado tuvo un coste brutal para los Países Bajos, que –salvo las provincias al sur del Rin– permanecieron bajo control alemán el resto de la guerra. La liberación se antojaba inminente, la Resistencia quiso cooperar y una huelga de ferrocarriles paralizó el país en septiembre de 1944. En represalia, los alemanes embargaron durante seis semanas los convoyes de comida y carbón. El corte en el suministro de alimentos recayó sobre años de escasez, debidos al pillaje nazi, y en el que quizás fuese el invierno más frío del siglo. Por otra parte, los alemanes, que temían una inminente derrota, dinamitaron varios diques, anegando tierras de cultivo. Aquellos meses serían conocidos como «el invierno del hambre»: cerca de 20.000 personas fallecieron, directa o indirectamente, a causa de la hambruna, cuyas secuelas aún son hoy objeto de estudio entre los especialistas en medicina social.[5]

La guerra contra Alemania también se libró en los países neutrales. Fue a principios de noviembre de 1944 cuando el gobierno neerlandés en el exilio reclamó al español los cuadros, las acciones y los títulos de deuda que Miedl llevó oficialmente a España, retenidos en el puerto franco de Bilbao y la aduana de Irún. El gobierno español, previendo la victoria aliada, bloqueó todos estos bienes hasta resolver si la demanda tenía, o no, fundamento. Por estas fechas, Miedl quiso traer a Madrid los seis cuadros de Cézanne, Van Gogh y Jan Steen que guardaba en Zúrich, y contactó con el abogado Arthur Wiederkehr, responsable de su custodia. Pero Wiederkehr había sido incluido por los británicos en su lista negra, y deseaba hacer

méritos para limpiar su imagen. Cuando Miedl reclamó las pinturas, pretextó varias excusas. Poco después, visitó al *Monument Men* británico Douglas Cooper, de paso en Suiza, y le expresó la «inmensa satisfacción que le embargaba al poder transmitir una información importante a un oficial aliado». Contó al inglés cuanto sabía sobre los cuadros y se mostró dispuesto a entregarlos. «Está ansioso por salir de la lista negra», constató Cooper.[6]

Cuando los británicos y los norteamericanos cruzaron el Rin, a finales de marzo de 1945, los soviéticos ya cercaban Viena. En aquel momento, el teniente Theodore Rousseau organizaba su primer encuentro con Miedl, que tendría lugar en el hotel Capitol de Madrid, el 12 de abril. Hitler se suicidó dieciocho días después, y el 7 de mayo, el almirante Karl Dönitz rindió las tropas alemanas. Desde entonces, Miedl perdió el control de las empresas y bienes que tenía al norte de los Pirineos. En los Países Bajos, Miedl fue clasificado como enemigo de la nación, el gobierno requisó sus propiedades y nombró un administrador para la Nueva Galería Goudstikker. Al tiempo, los aliados bloquearon en Alemania el holding Schantung Handels, así como las acciones que poseía allí de otras empresas.[7]

EL MARCHANTE CLANDESTINO

La derrota alemana tuvo otra consecuencia para Alois Miedl. El 5 de mayo de 1945, tras resistir meses de presión, el gobierno español se solidarizó con la Resolución VI de la Conferencia de Bretton Woods, que obligaba a los países neutrales a cooperar con los aliados en la recuperación de los bienes expoliados por los nazis. El 1 de mayo de 1945, un ultimátum aliado exigió al gobierno que impidiera en adelante cualquier transacción entre ciudadanos españoles y ciudadanos de Alemania, de sus socios en la guerra o de los países invadidos por el Tercer Reich. A su pesar, el gobierno acató la orden, y el 5 de mayo de 1945 un decreto-ley bloqueó los bienes de todos «los súbditos del Eje o de países que han sido dominados por el mismo». Ningún ciudadano de los países europeos que participaron en la guerra, ya

fuera agresor o agredido, podría disponer de su patrimonio hasta nueva orden, aunque hubiese llegado a España décadas atrás. En la práctica, la decisión de desbloquear las propiedades de cualquier empresa o individuo se adoptaría siempre de acuerdo con los británicos y los norteamericanos.[8]

El decreto afectó a los cuadros, las acciones y los títulos de deuda de Alois Miedl inmovilizados en España. Hasta la fecha, la retención era provisional, en tanto se aclarase la reclamación neerlandesa. Desde este momento, el bloqueo se ajustó al decreto del 5 de mayo y la decisión última sobre aquellos bienes recayó en los aliados. El 10 de noviembre de 1945, Miedl solicitó una autorización para retirar 5.000 pesetas mensuales de los intereses que generaban los títulos de deuda y las acciones bloqueadas, con el fin de mantener a la familia y pagar los estudios a sus hijos. Había visto que otros compatriotas recibían un trato similar. Pero cinco días antes los británicos y los norteamericanos protestaron porque medidas de este tipo permitían a muchos alemanes burlar el bloqueo, y Emilio Navasqüés, director general de Política Económica del Ministerio de Asuntos Exteriores, rechazó la solicitud. Miedl había encontrado refugio en España, pero no era uno de aquellos alemanes con los que el gobierno español se sentía en deuda, por su contribución a la causa franquista en la Guerra Civil o por cualquier otro motivo, y que mereciera –por tanto– un trato de favor.[9]

Tras esta negativa, comprendió que necesitaba uno o más valedores de peso que trataran con las autoridades españolas. Encontró, al menos, dos. Uno de ellos fue José María de Areilza, que abogaría varias veces en su nombre ante el gobierno. El otro era un personaje peculiar, el padre Conrado Simonsen, o Conrado de Hamburgo, como era conocido en el Ministerio de Asuntos Exteriores, un fraile capuchino alemán que protegía a compatriotas refugiados, y tenía una obsesión: odiaba a los protestantes y arengaba día tras día a las autoridades españolas para que clausurasen los escasos templos evangélicos del país, semiclandestinos y adscritos casi todos a servicios diplomáticos extranjeros. No era el caso de Miedl, bávaro católico. Así que el padre aceptó su defensa y quizás gracias a sus desvelos Miedl cobró por fin los intereses devengados por sus títulos de deuda y

acciones... en octubre de 1947, dos años después del primer intento. La burocracia española no tenía prisa...[10]

Miedl no tocó los valores mobiliarios que retenía el gobierno ni percibió ingreso alguno de ellos hasta octubre de 1947. ¿Con qué subsistía entonces? Si todos los bienes que trajo a España por cauce oficial estaban bloqueados, es presumible que aquellos que introdujo de contrabando bastaran y sobraran para vivir con holgura. Por otra parte, si vino a España con intención de fundar una institución bancaria, como hizo en los Países Bajos y sospechaba el mariscal Goering, debió de perder las ganas en pocos meses, vista la impenetrabilidad de la burocracia española y las restricciones a la práctica profesional de los alemanes impuestas por los aliados. Es más que probable que se dedicara a la compraventa de obras de arte. Por supuesto, de modo clandestino, bajo cuerda, pues antes de que acabara la guerra no parece que tuviera licencia, y después, como súbdito alemán, no podía desempeñar ninguna actividad comercial.[11]

Las notas aliadas aseguran que, a finales de la guerra, frecuentaba a Herbert Vollhardt, asistente del agregado aéreo de la embajada, Eckhardt Krahmer, y viejo amigo de Dora Miedl en Alemania. Juntos se les vio en el restaurante Edelweiss, en la calle de Jovellanos, cerca del Palacio de las Cortes, donde degustaban comida típica alemana y encontraban a compatriotas. Con Vollhardt, gracias a la mediación del mafioso Georges Delfanne, acudió a ver un cuadro de Tiziano que tenía en venta un tal Campos, aunque desconocemos si lo adquirió o no. De aquellos días proceden las noticias sobre el catálogo de pinturas que iba exhibiendo por dónde podía, y que los aliados creyeron durante un tiempo que mostraba parte de la colección de Goering. Otra nota, que jamás se confirmó, le sitúa vendiendo dos cuadros de Goya «robados por los rojos durante la Guerra Civil». Y luego está el testimonio de Arturo Reiss, según el cual el pintor alemán Federico Schultheiss, afincado en España desde principios de siglo, había vendido varios cuadros por cuenta de Miedl.[12]

Entre los últimos meses de 1944 y los primeros de 1945, los informes aliados registran una constante actividad de compraventa, observación de pinturas y exhibición de catálogos. Por esas fechas, la Unidad de

Investigación sobre el Arte Expoliado (ALIU) y, en especial, el teniente Theodore Rousseau seguían aún sus huellas. Cuando Rousseau partió hacia Austria, y las agencias que investigaban el expolio artístico dejaron de interesarse por España, la información sobre la actividad de Miedl como marchante clandestino se fue difuminando...

CÓMO ASALTAR EL PUERTO FRANCO

Tres meses antes de que acabara la guerra, el 13 de febrero de 1945, el teniente Theodore Rousseau firmó su primer informe sobre Alois Miedl. Una obsesión empapó buena parte del texto: quería acceder al puerto franco de Bilbao para ver los veintidós cuadros de Alois Miedl, y no sabía cómo conseguirlo. Poseía una copia del inventario que había realizado el interventor del puerto, pero aquel documento era una burda lista descriptiva, hecha por un funcionario incapaz de comprender qué tenía delante. Permitía identificar algún cuadro, pues el burócrata consignó con minuciosidad sistemática las etiquetas, marcas o firmas presentes en cada lienzo, en cada trasera o en cada marco. Pero abundaban las referencias casi inútiles, del siguiente tenor:

> Una pintura sobre tabla, con marco de madera sin dorar, representando un paisaje, con firma ilegible, dimensiones de 41 × 62 cm.- Al dorso una etiqueta raspada, y un número 003080, y una indicación F. 60.000.[13]

Rousseau quería comprobar la calidad real de cada obra y cotejar su estado. Le movía su doble condición de espía a la caza de una presa y de historiador del arte en barbecho. Antes de la guerra ya era conservador adjunto de la Galería Nacional de Washington, y el reto de analizar un lote de veintidós pinturas clásicas le permitía desentumecer su viejo oficio y, a la vez, ponía a prueba su erudición: todo un acicate para alguien muy competitivo. Sin embargo, para observar las pinturas debía superar dos obstáculos. Uno era la actitud de los neerlandeses, dubitativos y refractarios a permitir la tutela angloamericana. Dado el origen de los cuadros, el

gobierno de los Países Bajos debía tomar la iniciativa, ser el interlocutor oficial ante el español. Pero el embajador en Madrid daba largas y más largas, y no parecía dispuesto a hacer nada.[14]

Si los neerlandeses no tomaban las riendas, reflexionaba Rousseau, era probable que el gobierno español no autorizara la inspección. Y ahí residía el segundo problema. Los servicios secretos norteamericanos recelaban de Franco, y Rousseau era agente secreto. No se fiaba del gobierno español. Sospechaba que no aceptaría que las pinturas eran fruto del expolio y temía que se las entregara de nuevo a Miedl. Por ello estimaba imprescindible reconocer las pinturas, fotografiarlas, dejar constancia de cuáles eran y en qué situación estaban. La identificación dificultaría su posible dispersión, «facilitaría la restitución a sus propietarios originales», y sería una herramienta útil en cualquier discusión con los españoles sobre su origen y propiedad.

Rousseau temía que el gobierno negase el permiso oficial para ver las pinturas, y su ingenio de agente secreto sopesó otras alternativas. ¿Una misión de espionaje clandestina? Pronto desechó la opción: «su emplazamiento en una habitación adjunta al despacho del director del puerto, y el hecho de que los cuadros estén guardados en tres cajas, hace imposible un examen secreto». Otra idea: si el gobierno no aceptaba un examen oficial, ¿cabía la posibilidad de realizar uno oficioso? Había pasado largas temporadas como agregado naval para la península ibérica. Entendía el modo en que se desenvolvía aquí la política y pensó en aprovechar «el carácter español y su afición a resolver asuntos recurriendo a los vínculos personales». Sobre esta premisa, concibió una estratagema, tras la cual cabe entrever también la mano de la diplomacia británica.

El plan consistía en persuadir a dos amigos de José Félix de Lequerica, el ministro de Asuntos Exteriores, para que solicitaran como favor personal que un pequeño grupo de personas, a título privado, observara las pinturas. En la comitiva debía participar de incógnito un representante aliado. Rousseau cita a estos dos amigos por sus apellidos: Aznar y Cariaga (sic). Puesto que trataban al ministro desde la infancia, y dadas sus fechas de nacimiento, quizás fueran José Luis de Aznar y Zavala y Pedro de Careaga

y Basabe, pero como los Aznar y los Careaga eran familias extensas bien pudieran ser otros de sus miembros. En cualquier caso, ambos estaban en buenas relaciones con los británicos y se prestaban a la farsa. Además, tenían coartada para la visita, pues figuraban entre los promotores del nuevo edificio para el Museo de Bellas Artes de Bilbao, que se inauguró justo en aquel año: nada tendría de extraño que, en su condición de mecenas, quisieran observar las pinturas. Aunque Rousseau no lo indique en su informe, la solución podía haber interesado al propio Lequerica, pues al tratarse de un trámite privado e informal, quedaba bien con los aliados sin ceder en público ante ellos.

No fue precisa tanta argucia florentina, pues la situación se resolvió de otro modo. Mediado marzo, llegó a Madrid el nuevo embajador norteamericano en España, Norman Armour, que debía presentar sus respetos al ministro de Asuntos Exteriores. Rousseau percibió ahí la oportunidad. Aunque el protocolo aconsejaba no «tratar asuntos de negocios» en las visitas de presentación, pidió al embajador que solicitara al ministro la autorización para ver las pinturas. Armour le siguió el juego y Lequerica se avino. No podía negar un favor al embajador en su primer encuentro, el final de la guerra era inminente, y para el gobierno español tampoco tenía sentido entablar una batalla en la que no había nada que ganar. Dadas las circunstancias, no estaba de más un gesto hacia los vencedores.[15]

De una sola jugada, Rousseau superó las resistencias española y neerlandesa. Al embajador de los Países Bajos la maniobra le sorprendió fuera de Madrid. Cuando supo que Armour había tomado la iniciativa, regresó corriendo. No tenía sentido desmarcarse de la operación, dejándola en manos norteamericanas, y aceptó viajar a Bilbao. El 21 de marzo de 1945, el Ministerio de Asuntos Exteriores despachó un telegrama al puerto franco, avisando de que irían a ver las pinturas. El 24 les esperaba allí el director de las instalaciones, Miguel de Saralegui, un hombre culto, que entendía el alemán, hablaba francés e inglés con fluidez, y a quien el teniente describiría como «*a suave gentleman*». Saralegui les acompañó a una estancia junto a su despacho, un archivo con libros y documentos,

donde estaban las cajas que contenían los cuadros. Seco, sin luz exterior y con temperatura constante, el cuarto resultaba «un lugar excelente para conservar pinturas», constató Rousseau. Dos trabajadores de la casa abrieron las cajas, y se dispuso, por fin, a contemplar los cuadros.

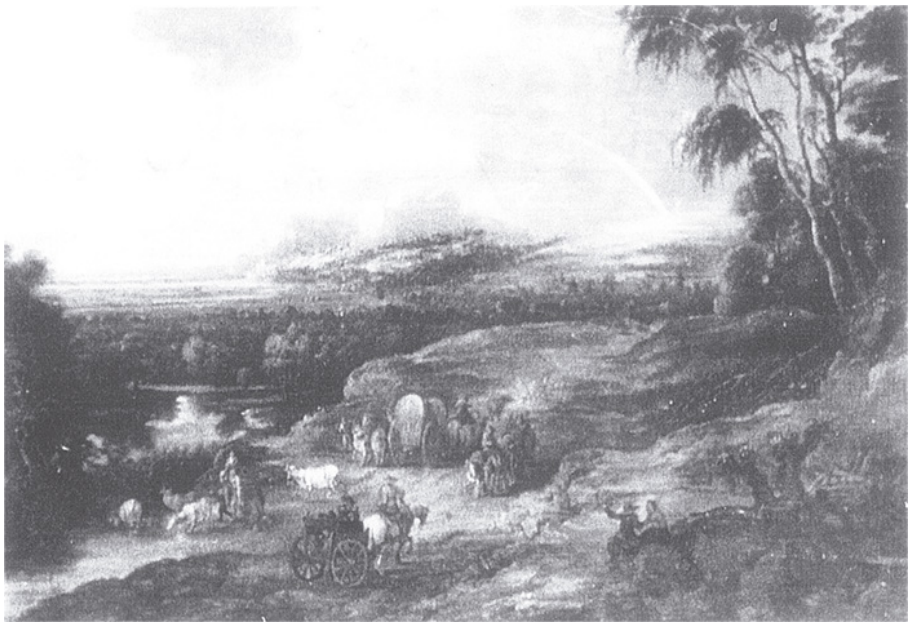
ROUSSEAU ANTE LOS VEINTIDÓS CUADROS

Estaban empacados en tres cajas, «nuevas y limpias», llenas de serrín para mayor seguridad. La primera contenía ocho cuadros, la segunda nueve, la tercera cinco. Iban envueltos en papel de estraza, «del corriente en España». Dadas las pésimas condiciones de iluminación, fue imposible obtener buenas fotografías: las que Rousseau incorporó a su dosier son oscuras y borrosas; justas para identificar los cuadros, pero apenas útiles para apreciar su estado o su calidad. El local no debía ser muy grande, y debieron de sudar la gota gorda para encontrar un ángulo, una posición óptima en la que encuadrar las pinturas, que en varias de estas fotos se ven en equilibrio, sobre el respaldo de una silla. Rousseau observó cada una con calma, tomó notas, y complementó después sus impresiones con alguna documentación, y con los datos que le proporcionó Miedl en las reuniones que celebraron semanas después en Madrid. Con todo este bagaje, elaboró el segundo de sus informes, en el que dio rienda suelta a toda su erudición. En cierto modo, el texto es un diálogo con Miedl, pues en algún caso las impresiones de Rousseau coinciden con la información que este le proporcionó, pero en otros las discrepancias son considerables.[16]

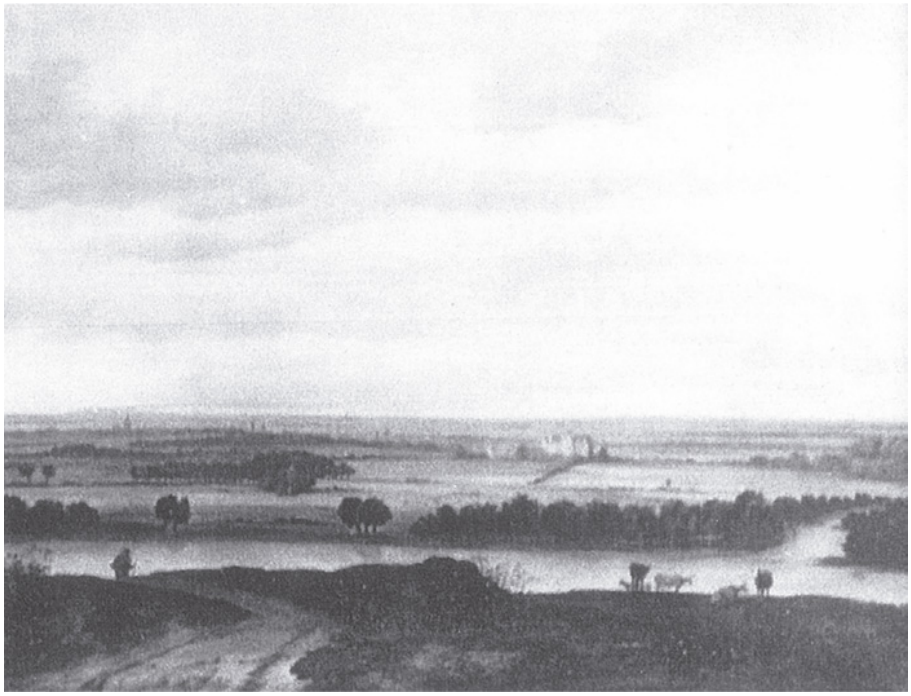
Las ocho pinturas de la primera caja eran de un tamaño entre pequeño y mediano: la menor medía 42 x 35 centímetros; la mayor, 65 x 50. Los nombres y la autoría que figuran en las siguientes listas son los que les atribuyó Alois Miedl, salvo en el caso de la *Magdalena penitente*, que Rousseau identificó como tal, y sobre cuyo título hay cierto consenso en la comunidad académica. Este tipo de cuadros suelen recibir denominaciones descriptivas, que reflejan aquello que representan, y por esta razón su

nombre suele variar en función del criterio del observador que escriba sobre ellos o los catalogue:

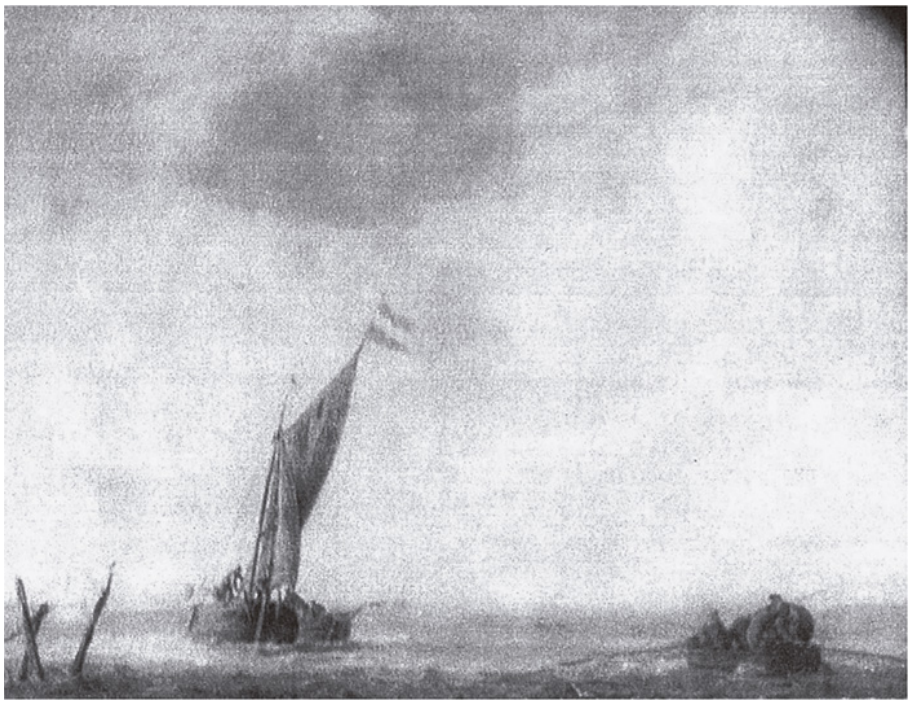
1. Lucas van Uden, *Paisaje después de la tormenta*
2. Adriaen van de Velde, *Paisaje del Rin*
3. Jan Porcellis, *Marina*
4. Jean-Baptiste Perronneau, *Retrato de mujer*
5. John Hoppner, *Retrato de señora*
6. Thomas Lawrence, *Tres cabezas de niños*
7. Anton van Dyck, *Magdalena penitente*
8. Gerard Dou, *Madre de Rembrandt en su cuarto*[17]



1. Lucas van Uden, *Paisaje después de la tormenta*. Al contrario que Miedl, Rousseau no estaba seguro de que fuera de Lucas van Uden, y pensaba que era de la escuela de Jan Brueghel el Viejo.



2. Adriaen van de Velde, *Paisaje del Rin*. Rousseau clasificó este cuadro como de la «Escuela holandesa del siglo XVII».



3. Jan Porcellis, *Marina*. Uno de los cuadros que se conservaba en mejor estado, según Rousseau.

4. Jean-Baptiste Perronneau, *Retrato de mujer*. Aunque no se aprecia en la fotografía, la humedad había dejado numerosas marcas en este lienzo.

5. John Hoppner, *Retrato de señora*. Rousseau pensaba que era de la escuela de Hoppner.

6. Thomas Lawrence, *Tres cabezas de niños*. Rousseau creía que Lawrence solo habría pintado la cabeza central.

7. Anton van Dyck, *Magdalena penitente*. El cuadro está colocado en equilibrio precario sobre el respaldo de una silla, imagen que revela las dificultades para encontrar buena iluminación y perspectiva en un espacio oscuro y no excesivamente grande.

8. Gerard Dou, *Madre de Rembrandt en su cuarto*. A diferencia de Miedl, Rousseau no creía que el personaje retratado fuera la madre de Rembrandt.

En esta tanda, Miedl y Rousseau solo coincidieron en sus apreciaciones sobre el tercer y el cuarto cuadro de la lista: la *Marina* del pintor neerlandés del siglo XVII Jan Porcellis, conservada en buen estado, y el *Retrato de mujer*, del artista francés Jean-Baptiste Perronneau, retratista al pastel del siglo XVIII, en el que la humedad había dejado varias muescas. Respecto al primero, el segundo y el quinto, las discrepancias afectaban al autor. Vincular un cuadro de autoría dudosa o ignota a un pintor concreto es un recurso frecuente entre marchantes, pues las obras con artista reconocido suelen hallar mejores precios que las adscritas a un taller o a una escuela. En el cuadro que Miedl atribuía a Lucas van Uden, pintor flamenco del siglo XVII, Rousseau apostó por una adscripción general a la escuela de Jan Brueghel el Viejo. Donde Miedl veía la mano de Adriaen van de Velde, artista neerlandés del siglo XVII, Rousseau no se atrevía a ir más allá de un simple «escuela holandesa del siglo XVII». Y si Miedl adjudicó el *Retrato de señora* al pintor inglés del siglo XIX John Hoppner, Rousseau pensó que, como mucho, sería obra de uno de sus discípulos.

Rousseau observó que la ejecución de las *Tres cabezas de niños*, del retratista inglés del siglo XVIII Thomas Lawrence, era muy desigual. Acabó convencido de que «la cabeza central es la única que parece haber salido de la mano del maestro». Como dominaba la iconografía religiosa, comprendió que el cuadro de Anton van Dyck, que Miedl llamaba *Santa contemplando una calavera*, representaba una *Magdalena penitente*. Su estado de conservación era lamentable. El bastidor estaba podrido y amenazaba con romperse. Además, la pintura original «había sido alterada»:

> La superficie se ha limpiado mal y está repintado toscamente, sobre todo el rostro. La nariz ha sido retocada con un manchón de blanco que parece haber sido aplicado con paleta.

Por último, Miedl y Rousseau coincidían en que el octavo lienzo de la primera caja era obra del artista neerlandés del siglo XVII Gerard Dou. Sin embargo, discrepaban en el motivo representado: Miedl aseguraba que la figura que aparecía en la escena era la madre de Rembrandt, mientras que Rousseau constató que solo veía a una anciana sentada en una cocina. También que Miedl asignaba a esta pintura un valor «demasiado alto», quizás por la mera mención a Rembrandt, aunque solo se tratara de su madre.

En la segunda caja había nueve cuadros, más grandes que los precedentes: el mayor medía 123 x 95 centímetros y el más pequeño 78 x 96.

1. Cornelius Buys, *Eleazar y Rebeca en la fuente*
2. Ferdinand Bol, *Retrato de hombre*
3. Pintor desconocido, *Retrato de un caballero*
4. Escuela del Greco, *Hidalgo*
5. Frans Hals, Nicolaes Maas, *Retrato de Adam van Haseveldt*
6. Palma el Viejo, *Sagrada familia*
7. Thomas Creswick, *Paisaje de un río*
8. Jacques-Louis David, *Señora con traje rojo*
9. Aert de Gelder, *Jesucristo predicando*

1. Cornelius Buys, *Eleazar y Rebeca en la fuente*. Según Rousseau, este era el cuadro que se encontraba en mejor estado de todo el lote.

2. Ferdinand Bol, *Retrato de hombre*. De nuevo las dificultades para capturar una buena imagen: cuadro en equilibro sobre una silla, fotografía desenfocada...

3. Pintor desconocido, *Retrato de un caballero*. Rousseau atribuía este cuadro a la escuela veneciana del siglo XV. Al ser la fotografía en blanco y negro, no se aprecia el repintado del rostro en «color langosta» que constató Rousseau.

4. Escuela del Greco, *Hidalgo*. Rousseau no creía ver en este cuadro ni la mano de El Greco ni la de su escuela.

5. Frans Hals, Nicolaes Maas, *Retrato de Adam van Haseveldt*. Rousseau pensaba que solo el rostro del personaje podía atribuirse a Frans Hals.

6. Palma el Viejo, *Sagrada familia*. Rousseau no consideraba que fuera una obra del siglo XVI y, por lo tanto, no podía ser de Palma el Viejo.

7. Thomas Creswick, *Paisaje de un río*.

8. Jacques-Louis David, *Señora con traje rojo*.

9. Aert de Gelder, *Jesucristo predicando*. La peor reproducción de toda la serie. Da la impresión de que la foto se obtuvo en el momento en que el cuadro se cae de una posición precaria.

Cinco se hallaban en buenas condiciones: los dos primeros y los tres últimos. El estado de conservación de *Eleazar y Rebeca en la fuente*, incluso, era óptimo. El problema de este lote radicaba en los otros cuatro, que habían sido retocados, total o parcialmente, e incluso la factura de alguno no se correspondía con la época en que debía haber sido pintado.

Rousseau consideraba que el tercero de la lista, que Miedl denominó *Retrato de un caballero*, de autor anónimo, se adscribía a la escuela veneciana del siglo XVI. En algún momento, alguien se había ensañado con el lienzo, que sufrió un «repintado basto y crudo, sobre todo en la cara, retocada con un esmalte rojo brillante, de color langosta». También el *Hidalgo* estaba «muy repintado». Los dos coincidían en que este cuadro no podía ser de El Greco, pero Miedl lo asignaba a su escuela, pues desde una perspectiva comercial siempre era mejor citar el nombre de un gran maestro, mientras que el teniente creía que ni «el estilo, en general, ni las pinceladas se parecen de ningún modo a las de El Greco».

Por el *Retrato de Adam van Haseveldt* se había interesado el director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, cuando Miedl se

entrevistó con él en el otoño de 1944. El cuadro aparecía firmado por el pintor neerlandés del siglo XVII Nicolaes Maas, pero tanto Miedl como Rousseau creían que era obra de su compatriota Frans Hals, aunque el teniente constató que, de nuevo, se trataba de una obra reventada en algún momento de su devenir por restauradores aficionados:

> El rostro, única parte no arruinada por el repintado, es de buena calidad y parece ser de Frans Hals, más que de Maas... El resto del cuadro ha sido raspado y limpiado, y completamente retocado... En su estado original tuvo que ser una buena pintura.

En un nuevo alarde de cultura iconográfica, Rousseau identificó que en el lienzo del pintor Palma el Viejo, que Miedl denominaba de un modo muy general como *Sagrada familia*, aparecían la Madonna con el niño, santa Catalina y san Nicolás de Bari. Estaba en buen estado de conservación, pero había sido «bastamente retocado» y, lo que era más grave pues sembraba dudas sobre su autoría, no parecía haber «sido pintado en el siglo XVI».

Por último, la tercera caja contenía cinco pinturas de diversas formas y tamaños. Dos eran de Camille Corot, medían 90 x 50 centímetros, y en su momento debieron ir emparejadas. Lo mismo ocurría con el otro par que Miedl atribuía a Judith Leyster, pintora neerlandesa del siglo XVII, pues ambas medían 48 x 64 centímetros. El de Sebastiano Mainardi, pintor florentino del *quattrocento*, era el único redondo.

1. Judith Leyster, *Hombre joven con gorro de piel*
2. Judith Leyster, *Mujer joven con copa de vino en la mano*
3. Camille Corot, *Magdalena*
4. Sebastiano Mainardi, *Virgen con el niño, entre dos ángeles*
5. Camille Corot, *Jesucristo en el Monte de los Olivos*

1. Judith Leyster, *Hombre joven con gorro de piel*. Este cuadro va emparejado con la mujer joven con copa de vino. Rousseau no creía que fueran obra de Leyster, sino de un discípulo «de inferior calidad» de Frans Hals.

2. Judith Leyster, *Mujer joven con copa de vino en la mano*.

3. Camille Corot, *Magdalena*. Este cuadro de Corot va emparejado con su *Jesucristo en el Monte de los Olivos*.

4. Sebastiano Mainardi, *Virgen con el niño, entre dos ángeles*. El único «tondo» de toda la colección.

5. Camille Corot, *Jesucristo en el Monte de los Olivos*.

El estado de los dos cuadros que Miedl adjudicaba a Judith Leyster era bueno, aunque los rostros habían sido alterados con posterioridad a su

creación. Rousseau dudaba que fueran obra de Leyster: los personajes estaban «pintados al estilo de los últimos discípulos de Frans Hals, pero, en este caso, se trataría de un discípulo de inferior calidad». La *Virgen con el niño*, de Mainardi, tenía muy ligeros retoques en el rostro de los personajes, pero su estado era bueno, al igual que los dos cuadros de Corot.

¿Qué conclusiones sacó Rousseau de su inspección? La primera, y más importante, es que Miedl había adquirido la mayoría de las pinturas –dieciséis– en los Países Bajos. Entre ellas, trece llevaban la etiqueta de la Galería Goudstikker. Esto avalaba la reclamación del gobierno neerlandés sobre su propiedad, conforme a lo estipulado en la resolución VI de Bretton Woods. El impulso que Rousseau dio al caso animó a los neerlandeses a insistir en la vía diplomática, y a contar con el respaldo de los británicos y los norteamericanos. Tras la expedición a Bilbao, el embajador de los Países Bajos en Madrid reclamó de nuevo los cuadros al gobierno español mediante una nota verbal. Por otra parte, alegaba Rousseau, el Caso Miedl podía sentar un precedente, pues era «la primera vez que un gobierno neutral afrontaba un problema de este tipo». Y, hasta el momento, contra lo que parecía previsible, el español «había prestado plena colaboración a las embajadas neerlandesa y norteamericana para aclarar el caso».[18]

El conjunto de los cuadros respondía a lo que Rousseau calificaba como «pinturas de precio medio»: lienzos en buen estado de artistas menores; obras de segunda fila de grandes pintores; trabajos de escuela o de taller; lienzos de atribución dudosa; pinturas alteradas con retoques o en mal estado de conservación... Podían hallar buen precio en el mercado, pero no había ninguno importante, escribiría meses después en su informe sobre Hermann Goering. La impresión que sacó de estas pinturas, unida a lo que vio en las semanas que pasó indagando sobre el mercado español, reafirmó su impresión de que las obras procedentes del expolio que circulaban por el país encajaban en este patrón medio. Y que sostuviera esto Theodore Rousseau, el principal especialista en España dentro de las unidades que investigaban el expolio de obras de arte, debió de contribuir a reafirmar entre los aliados la impresión de que no merecía la pena destinar muchos más esfuerzos a investigar la conexión española del expolio.[19]

Tras analizar las pinturas de Bilbao, e interrogar a Alois Miedl en Madrid, Rousseau redactó sus tres informes sobre el caso. Después, partió hacia Austria. Las trayectorias de ambos no volverían a cruzarse, a pesar de que el teniente no dejó de insistir, una y otra vez, en que deseaba interrogar de nuevo a Miedl, pero esta vez en Alemania e imponiendo él las reglas del juego.

25

Posguerra

> Un individuo de esa clase siempre tiene un motivo muy determinado para desaparecer cuando le apetece.
>
> ERIC AMBLER, *La máscara de Dimitrios*,
> Madrid, Diario *El País*, 2004.

LA NACIÓN EXPOLIADA

El 6 de marzo de 1945, el teniente Theodore Rousseau mantuvo una charla en Londres con un funcionario del gobierno de los Países Bajos:

> Acabo de tener una larga conversación con un representante del Ministerio de Justicia neerlandés, quien me asegura que su gobierno ha decidido definitivamente considerar la colección Goudstikker como un caso de expolio alemán. Creen que todas las obras de arte que han salido del país son parte del patrimonio nacional, y tienen que regresar a manos del gobierno. La cuestión de si deben, o no, ser devueltas a sus propietarios originales se adoptará después.[1]

La cita resulta esclarecedora. En esta argumentación, la víctima principal del expolio era la nación neerlandesa en su conjunto, y no la familia Goudstikker. Para entender este orden de prioridades es preciso tener en cuenta la magnitud del expolio de obras de arte en los Países Bajos. El saqueo apenas afectó a los museos, pero sí a los bienes culturales que poseían familias y coleccionistas. En torno a 30.000 objetos salieron del país hacia Alemania, la mayoría a través de ventas al enemigo. La cifra es elevada para un país pequeño. Rousseau escribiría, como ya se ha visto, que significaba el «éxodo casi completo» de las obras de arte en manos de los ciudadanos. Quizás exagerase, pero a veces las percepciones son tan

importantes como la realidad, y al acabar la guerra cundía en el país la sensación de que el patrimonio cultural había sido demediado por la voracidad alemana, que contó con la colaboración de ciudadanos neerlandeses dispuestos a suministrar obras de arte a los coleccionistas del Tercer Reich.[2]

En este clima de sospecha hacia los negocios con los alemanes, las autoridades neerlandesas dudaban sobre el fondo del caso Goudstikker ¿Cómo cabía considerar la venta de la galería a Miedl y a Goering? ¿Era una venta forzada, realizada bajo la presión de los nazis, o un acto voluntario? Los administradores estatales de la Nueva Galería Goudstikker, la empresa que fundó Alois Miedl tras comprar el negocio, optaron por no anular la irregular junta de accionistas que, tras la muerte de Jacques Goudstikker, y el exilio de su viuda, Désí, propició la venta. Esta decisión asentó la continuidad legal en la dirección de la sociedad. Cuando se formalizó el contrato, Désí Goudstikker seguía siendo la accionista mayoritaria y Miedl le pagó 2,55 millones de florines que ingresó en una cuenta inembargable. ¿Hasta dónde contaminaba el caso esta contraprestación económica?[3]

Todo hubiera sido mucho más sencillo si Alois Miedl no hubiera mediado y los nazis se hubieran limitado a requisar la galería. A pesar de que Désí no pudo percibir el dinero de la venta hasta el final de la guerra, el pago enturbiaba el asunto. Y no solo vacilaban los neerlandeses. El 26 de septiembre de 1944, un memorándum del Departamento del Tesoro norteamericano apuntó que la retribución planteaba una cuestión técnica complicada en este caso, pues frente «a las incautaciones sufridas por los judíos y otros enemigos políticos, los antiguos propietarios difícilmente pueden reclamar la restitución de su propiedad después de haber cobrado por ella». Las dudas, las posiciones contrapuestas en el seno del gobierno y de la justicia neerlandesas ayudan a explicar las vacilaciones que percibían los británicos y los norteamericanos, y que también resultaron evidentes para el gobierno español. «Parece haber confusión en estas autoridades respecto al aspecto legal de la cuestión Miedl», constató el 11 de abril de

1946 el embajador en La Haya, tras realizar alguna investigación al respecto entre sus interlocutores de la administración.[4]

El dilema era grave, pero el gobierno de los Países Bajos tampoco quiso permanecer inactivo. Así, el 9 de noviembre de 1944, su embajador en Madrid reivindicó ante el Ministerio de Asuntos Exteriores español la propiedad de las pinturas que Alois Miedl había traído consigo a España. Primero había que recuperarlas; después, ya decidiría qué hacer con ellas. Los neerlandeses consideraban la venta de las 1.300 obras de arte de la colección Goudstikker como un caso de expolio que había contribuido al descalabro del patrimonio cultural nacional, y las veintidós pinturas del caso Miedl formaban parte de ese saqueo. Ahí radicaba el eje de su razonamiento. La condición judía de los Goudstikker, los términos en que se produjo el trasvase de la propiedad a los alemanes, el hecho de que se tratara de un caso evidente de arianización, como incluso sostenía el oficial de las SS e historiador del arte Kajetan Mühlmann... nada de esto figuró nunca entre los alegatos esgrimidos ante España. Era potestad exclusiva del gobierno neerlandés dilucidar cómo gestionaba todas estas aristas del caso.[5]

La argumentación holandesa estaba en plena consonancia con el acuerdo para la restitución de bienes culturales suscrito el 12 de febrero de 1945 por los ministros de Instrucción Pública de Francia, Bélgica, Holanda y Luxemburgo, un texto que emplazaba a las naciones, y no a los individuos, como víctimas principales del expolio nazi; dos legitimidades –la del individuo y la de la nación– que con frecuencia iban de la mano y resultaban complementarias, pero que en el caso Goudstikker colisionaron. El texto ya se ha citado con anterioridad, pero conviene refrescarlo por su importancia. Los gobiernos firmantes entendían como bienes culturales expoliados todos aquellos

> sustraídos por ciudadanos enemigos o por sus agentes a su patrimonio nacional tal cual existía antes de la ocupación, ya sea directamente por actos de secuestro o incautación, ya sea indirectamente por compras o transacciones, cualesquiera que hayan sido los medios de pago empleados.[6]

Desde la perspectiva neerlandesa daba igual que la venta de la Galería Goudstikker a Miedl y a Goering fuera voluntaria o forzada, pues se trataba de un caso claro de expolio. De expolio a la nación. Expolio que, además, cabía remitir a la resolución VI de la Conferencia de Bretton Woods. Los alemanes compraron la galería con florines devaluados a la fuerza por el Tercer Reich. Un memorándum dirigido por las embajadas británica y norteamericana en Madrid al Ministerio de Asuntos Exteriores, el 13 de septiembre de 1946, precisó que los pagos con moneda devaluada encajaban en el concepto de «propiedad expoliada comprendida en la resolución VI adoptada en la Conferencia de Bretton Woods, pues reducían la riqueza de un país aliado». La mera transferencia de propiedad hacia el Tercer Reich en tiempo de guerra ya podía ser considerada como un acto de pillaje y, por tanto, nulo, según la resolución VI. Y el gobierno español, que el 5 de mayo de 1945 se había solidarizado con los principios que proclamaba dicho texto, debía aceptar de buen grado la reclamación y entregar al Reino de los Países Bajos los cuadros y los valores mobiliarios que estaba reclamando.[7]

UN AMBIENTE FRÍO Y HOSTIL

Cuando Désі Goudstikker retornó a los Países Bajos, en 1946, chocó con un ambiente frío, casi hostil. El último año de la guerra había sido terrible en el país, a causa de la hambruna provocada por los nazis, que costó la vida a unas 20.000 personas. En este contexto, quienes huyeron antes o al comienzo de la contienda, e incluso quienes habían sobrevivido a los campos de concentración, fueron recibidos en una «atmósfera de indiferencia», como privilegiados que habían eludido la tragedia. También se extendió por aquellos días una sombra de sospecha hacia quienes habían comerciado durante la guerra con el enemigo, actitud percibida como una forma difusa de colaboracionismo. Que la administración dudase sobre las condiciones en que tuvo lugar la venta de la galería a los alemanes generó

un clima turbio, plagado de acusaciones implícitas, pero no formuladas, que afectó a la reputación de los Goudstikker.[8]

El sistema organizado por el gobierno de los Países Bajos para restituir a sus propietarios originales el patrimonio expoliado era confuso, complejo, y tendía a disuadir a las víctimas. En el caso de los Goudstikker, el Estado gestionó por separado los bienes comprados por Miedl y que permanecieron en el país –los inmuebles y los cuadros que en ellos se encontraron–, y las pinturas vendidas a Goering, localizadas en Alemania y entregadas al gobierno neerlandés por los norteamericanos en 1945. Esta dualidad obligaba a Désí Goudstikker a emprender dos procesos. Por un lado, tenía que negociar la recuperación de los bienes hallados en los Países Bajos con los administradores estatales de la Nueva Galería Goudstikker, la empresa creada por Miedl a partir del negocio de Jacques Goudstikker.[9]

Por otro, debía litigar con la Fundación Neerlandesa para las Propiedades Artísticas (SNK), dependiente del Instituto de Administración de la Propiedad de los Países Bajos (NBI), para recobrar los cuadros recuperados en Alemania. El patronato de la SNK estaba integrado por representantes de los principales museos e instituciones culturales del país, y su director era Ary Robert de Vries, director de la Mauritshuis, la principal pinacoteca neerlandesa. Da la impresión de que De Vries estaba más interesado en aprovechar la ocasión para acrecentar el patrimonio artístico estatal que en gestionar su restitución. Por último, cuando se trataba de una venta a los alemanes, aunque fuese coactiva, el reclamante debía reintegrar al Estado el dinero cobrado, y asumir parte de los gastos de repatriación de los cuadros, si los había. El plazo para reclamar los bienes recobrados en el extranjero acababa en 195o: llegada esa fecha, el Estado adquiría la libre disposición de los mismos.[10]

Quizás lo peor para Désí Goudstikker fuese que, pese a perder a su marido camino del exilio y el negocio familiar a manos de los nazis, persistieran las dudas sobre su actitud, la percepción de que no había jugado limpio, de que prefirió huir, de que, por activa o por pasiva, contribuyó a que los alemanes saquearan el patrimonio artístico nacional. Un clima enrarecido, tan ambiguo como pernicioso, favorecido por los responsables

de gestionar el expolio. El NBI sostuvo en varias ocasiones que la venta de la galería había sido voluntaria, tratando a Désy, poco más o menos, como a una colaboracionista que, después de traicionar a la nación, regresaba ahora para privarla de unos bienes que le correspondían por derecho, debido a la merma del patrimonio cultural colectivo y al dolor sufrido durante la contienda. Los recelos nunca aflojaron, a pesar de que en 1949 una sentencia de la sección judicial del Consejo para la Restauración de Derechos, entidad responsable de restaurar en lo posible el orden legal de la preguerra, declaró que el trasvase de la galería se realizó bajo una coacción extrema, que fue un acto forzado, bajo presión, y que Désy Goudstikker se había visto privada involuntariamente de sus bienes en una operación destinada a enriquecer la colección pictórica de Hermann Goering.[11]

Al final, decidió no reclamar las pinturas recuperadas de Alemania, abrumada por la actitud del NBI y los costes de la repatriación. A partir de 1950, quedaron en manos de la SNK. Désy no renunció a sus derechos sobre ellas, pero volcó sus esfuerzos en recuperar los inmuebles y los cuadros hallados en los Países Bajos. Tras un lustro de durísimas negociaciones con los administradores de la Nueva Galería Goudstikker, cerró en 1952 un acuerdo por el cual recompró los inmuebles que habían pertenecido a la galería y algo más de trescientas pinturas. No obstante, en el preámbulo de aquel texto dejó constancia de que aquello no era un pacto, sino una imposición que aceptaba por agotamiento, por miedo a pasar décadas litigando contra el Estado. También que aquel acuerdo era irracional, que no restablecía sus derechos sobre los bienes que pertenecieron a la familia, y que no aceptaba ninguno de los argumentos esgrimidos por la administración neerlandesa. Poco después, regresó a Estados Unidos.[12]

EN TORNO AL SIGNIFICADO DE LA PALABRA EXPOLIO

El 5 de mayo de 1945, el gobierno español promulgó el Decreto-ley sobre solidaridad a «la resolución VI de la Conferencia internacional, financiera y monetaria de Bretton Woods». Proclamó en su preámbulo que,

«consecuente con las directrices que inspiran su política exterior», había decidido solidarizarse, no solo con «los principios» de dicha resolución, sino también con la Declaración de las Naciones Unidas del «cinco de enero de 1943». En buena ley, eso debiera haber bastado para que aceptara la demanda neerlandesa, asentada sobre aquella resolución VI, entendiera que el Reino de los Países Bajos tenía derecho a reivindicar cualquier bien comprado en el país por un alemán durante la guerra, y entregara los cuadros y los valores inmobiliarios que Alois Miedl trajo a España.[13]

Así debería de haber sido. Sin embargo, las cosas marcharon de otro modo, pues dijera lo que dijera aquel decreto, el gobierno español no se solidarizó con la resolución VI por coherencia con su política exterior, sino obligado por un ultimátum angloamericano. España había respaldado un acuerdo de las Naciones Unidas, pero recelaba de ellas porque, a su vez, percibían al franquismo en 1945 como un cuerpo extraño, impropio, ajeno al mundo que debería ver la luz en la posguerra, una rémora del ya viejo Nuevo Orden mundial que estableció el Tercer Reich y que sucumbió con su derrota.

En vez de aceptar la reclamación neerlandesa, el Ministerio de Asuntos Exteriores, con la parsimonia que caracterizaba a la burocracia española, quiso indagar quién era Alois Miedl, cuáles eran los cuadros, e inspeccionar con calma los valores mobiliarios bloqueados. Después, sin prisa, inquirió al propio Miedl sobre el origen de las pinturas y el modo en que llegaron a sus manos. Miedl esbozó en una declaración la proveniencia de cada cuadro. Además, replicó que la compra de la Galería Goudstikker había sido legal, que podía mostrar el contrato, y que jamás ejerció la más mínima presión sobre los antiguos dueños. «Yo nunca he adquirido un cuadro por medios dudosos», concluyó. Asimismo, dispuesto a sacar partido del doble juego que desplegó durante la guerra, entregó al ministerio una copia mecanografiada de la carta que remitió a Désí Goudstikker el 23 de abril de 1945, y en la que alardeaba de haber salvado la vida a la madre de Jacques Goudstikker y a varios ciudadanos neerlandeses de origen judío durante la ocupación.[14]

Con todo este bagaje, el 27 de abril de 1946, el Ministerio de Asuntos Exteriores respondió por fin a los sucesivos memorándums aliados que se habían ido acumulando desde el 9 de noviembre de 1944, alegando que una vez «practicadas las gestiones oportunas» no había «obtenido pruebas» que confirmasen «las sospechas que se contienen en las comunicaciones aludidas». Nada demostraba que fuera un caso de pillaje, saqueo o cualquier otro acto similar. Más allá de la retórica forzada del Decreto-ley de 5 de mayo de 1945, España ni siquiera compartía con los aliados un universo mental que permitiera conferir el mismo significado a las palabras. Los neerlandeses, los británicos y los norteamericanos consideraban que el pillaje consistía en la propia compra de la colección por parte de un alemán, en tiempo de guerra y con florines devaluados. Pero el gobierno español parecía argumentar, sin decirlo expresamente, que un acto de saqueo precisaba de violencia física, como si se tratara de un atraco a mano armada. Y requería pruebas que demostraran que así había sido.[15]

El 17 de julio, la embajada de los Países Bajos remitió al ministerio una nota verbal de tres páginas que detallaba de nuevo, punto por punto, las bases sobre las que argumentaba su demanda: la Resolución VI de Bretton Woods; la normativa que incorporó a la legislación neerlandesa dicha resolución; el acuerdo suscrito entre Francia, Bélgica, Luxemburgo y los Países Bajos sobre restitución de bienes expoliados... todo expuesto de un modo claro, sistemático y ordenado para que el gobierno español no tuviera duda de que la definición de «bien expoliado» era aplicable «tanto a los cuadros como a los valores mobiliarios en cuestión, que habían sido sustraídos por Miedl a su patrimonio nacional». No hubo respuesta. El 13 de septiembre de 1946, los británicos y los norteamericanos respaldaron la nota verbal neerlandesa con un memorándum. La embajada de los Países Bajos insistió de nuevo el 5 de noviembre. Por fin, el 25 de ese último mes, el Ministerio de Asuntos Exteriores replicó que «seguía esperando las pruebas relativas a dicha denuncia que esa Legación ofreció presentar en breve plazo».[16]

De nada servía, vino a decir, toda esa retórica sobre Bretton Woods y los pactos que hubieran adoptado los aliados. También es cierto que el

momento para invocar a las Naciones Unidas quizás no fuera el más oportuno. En mayo de 1946 el Consejo de Seguridad de la ONU había comenzado a elaborar el informe que concluiría en la resolución 39, aprobada el 12 de diciembre de 1946, que excluía a España de todos los organismos internacionales vinculados a las Naciones Unidas. La resolución denunciaba que en su «origen, naturaleza, estructura y conducta general», el régimen de Franco era «de carácter fascista», que debía su origen al apoyo de Hitler y Mussolini, y que había «prestado una ayuda considerable a las potencias enemigas». A partir de este momento, el pleito entró en una dinámica circular: el gobierno español siguió pidiendo pruebas, y el neerlandés alegando que la prueba estaba en los acuerdos con los que se había solidarizado España. Y así pasaron los meses...[17]

DE NUEVO, EL PRADO

Mientras mantenía este diálogo de sordos con las autoridades neerlandesas, el gobierno español sopesó la posibilidad de hallar un destino nacional para los cuadros. El 5 de julio de 1946, Miedl autorizó su traslado desde Bilbao a Madrid. Ya en la capital, tras firmar un recibo, el gobierno podría depositarlos donde quisiera, mientras se solventaba «la cuestión litigante» con los Países Bajos. La operación, organizada por Emilio Navasqüés, director general de Política Económica del Ministerio de Asuntos Exteriores, y Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, tenía que desplegarse en el más absoluto secreto. Llegados a Madrid, advertía una nota interna del ministerio, los cuadros debían trasladarse al «Museo del Prado, sin que puedan enseñarse a persona alguna».[18]

El plan parecía sencillo, pero topó con dos obstáculos. El primero, afectaba al bolsillo de Miedl, pues el gobierno decidió el 13 de julio de 1946 que los gastos del traslado corrieran por su cuenta. Miedl dio la callada por respuesta, y pasó el verano sin que ocurriera nada. A finales de octubre, Navasqüés recordó el expediente y escribió a José María de Areilza, valedor de Miedl ante el ministerio: «sería conveniente que el Sr.

Miedl manifestase resueltamente cuál es su punto de vista respecto al destino que debe darse a los cuadros». «Más que el tiempo apremian las embajadas», insistió, y quizás esta alusión a la presión diplomática, en pleno conflicto entre España y las Naciones Unidas, permita entrever que el gobierno pensaba dar un golpe de timón al caso y, de conformidad con Miedl, retener definitivamente las pinturas en España. Eso sí, remachó, los gastos del traslado habían de correr «a cargo del mencionado señor». Miedl, al fin, aceptó.[19]

Cuando parecía que los cuadros irían al Prado, otra vez se torció todo. El 4 de diciembre de 1946, el director general de Aduanas escribió a Navasqüés. Había surgido un problema imprevisto. El interventor de RENFE en Bilbao rehusaba embarcar las cajas con los cuadros en un tren de mercancías porque estaba prohibido trasladar embalajes de más de cien kilos «a menos que sea autorizado expresamente por la Dirección general de la RENFE». Nuevo cruce de correos entre Navasqüés y el director general de RENFE, quien autorizó el traslado el 17 de diciembre. Y aquí, otra vez, se pierde la pista al asunto. El año acabó sin que las cajas se movieran de sitio. El 27 de junio de 1947, una nota interna del ministerio constató que, desde diciembre de 1946, no había «ningún otro documento» en el dosier. Procedía, por consiguiente, «hablar con Aduanas para ver si están todavía los cuadros en Bilbao».[20]

Sin embargo, a estas alturas Miedl había cambiado de opinión. Ya no le interesaba «traer a Madrid los cuadros que tiene en el puerto franco», consignó un funcionario del ministerio, que el 7 de julio de 1947 habló con él. Tenía miedo de que, al mover las pinturas, arreciaran los esfuerzos aliados para «quedarse con ellas». Prefería, por tanto, que siguieran en Bilbao, donde estaban «bien guardadas». En realidad, no solo temía a los aliados. Tampoco le inspiraban confianza las intenciones del gobierno español. Una vez en el Prado, ¿qué seguridad tenía de recuperar sus cuadros? Así lo expresó en una nueva entrevista, el 11 de noviembre de 1947, en la que aceptó llevarlos a Madrid «si se le garantizaba» que serían «considerados de su propiedad». Ahora, el Prado quería «comprarle dos cuadros a un precio muy bajo», algo que estaba dispuesto a aceptar siempre

que «en el futuro» se le permitiera «sacar de España otros para venderlos en Suiza u otro país». Quizás uno de ellos fuera el *Retrato de Adam van Haseveldt*, de Frans Hals, por el que había mostrado interés Fernando Álvarez de Sotomayor, director del museo, en aquella entrevista que tuvieron en el otoño de 1944 y que ya parecía tan lejana. Al final, los cuadros no salieron de Bilbao.[21]

HASTA EL FORD MERCURY

El 4 de mayo de 1948, Alois Miedl solicitó por enésima vez al gobierno español una autorización para disponer de las acciones y títulos de deuda que seguían bloqueados. Como era habitual cuando recibía una petición similar, el gobierno español consultó el caso con los británicos y los norteamericanos. Un memorándum del 19 de agosto de 1948, del Consejo de Control Aliado –la máxima autoridad en la Alemania ocupada– autorizó el desbloqueo de los valores mobiliarios. Solo de los valores mobiliarios. Sin embargo, el gobierno español tomo la parte por el todo y aprovechó la ocasión para zanjar el caso, que ya llevaba cinco años coleando sin que pareciera fácil hallar una salida. El 4 de agosto de 1948 liberó todas las propiedades que Miedl tenía retenidas en España: los títulos de deuda y las acciones, las tres cajas con los veintidós cuadros y hasta el Ford Mercury marrón, aquel por el que había pleiteado a finales de 1944 con el mafioso Jean Duval. Los británicos y los norteamericanos se percataron de la jugada, pero no objetaron nada: la Guerra Fría atenazaba a Europa y aquellas historias sobre los nazis y sus colaboradores ya eran cosa de un pasado remoto...[22]

Antes de entregar sus bienes a Miedl, el ministerio hizo una última gestión con el embajador en los Países Bajos, para ver si había alguna novedad sobre las pruebas que seguía esperando recibir del gobierno neerlandés. Como no la hubo, el 9 de febrero de 1949 comunicó a la embajada del Reino de los Países Bajos en Madrid que habían pasado ya dos años desde que recibiera la última comunicación oficial sobre el caso, y

que, al carecer de pruebas que respaldaran la reclamación, había resuelto «desbloquear los bienes del Sr. Miedl, autorizándolo para retirar las tres cajas de referencia del puerto franco donde se encontraban depositadas». En cualquier caso, el gobierno neerlandés quedaba libre para emprender las acciones judiciales que considerara convenientes. El 14 de febrero de 1949, Alois Miedl recibió permiso para recuperar los cuadros y los valores.[23]

La réplica neerlandesa llegó el 18 de febrero. Aludía de nuevo a la resolución VI de Bretton Woods, cuyo fin era permitir que cada país recuperara «el patrimonio cultural» que tenía «antes de la ocupación enemiga [...] sin importar las condiciones en las que los objetos» hubieran «sido exportados». Nada nuevo y, sobre todo, nada que hiciera mella en el gobierno español. Tres días después, respondió que la legislación española no permitía «tener bloqueado indefinidamente a un súbdito extranjero sin causas ni pruebas» que justificaran «los hechos aducidos». Y ya no hubo más cruces de correspondencia.[24]

DESENLACES

Después de esta nota verbal, no hay más documentos en el expediente que el Ministerio de Asuntos Exteriores español cosechó sobre Alois Miedl. A partir de aquí, se le empieza a perder la pista. Da la impresión de que el gobierno no estaba muy interesado en que siguiera en España. El Instituto Español de Moneda Extranjera ordenó que los títulos de deuda y acciones que habían estado bloqueados durante cinco años se remitieran «al extranjero por cuenta del Sr. Miedl, o bien, si así lo prefiere el interesado, hagan su entrega en la frontera para su inexcusable exportación». No parecía una invitación para que permaneciese en el país. Sin embargo, la última noticia que consta aquí sobre él es una demanda por desahucio tramitada por un juzgado de Madrid, el 13 de julio de 1960, presentada por los propietarios de un piso en el número 25 de la calle Ruiz de Alarcón. Según la reseña judicial, no había sido posible notificársela en persona «en atención a su ignorado domicilio». Esta dirección no figura entre las que

manejó el Ministerio de Asuntos Exteriores, y no hay más información al respecto.[25]

Por lo demás, solo tenemos constancia de algunos retazos sueltos de su vida. En agosto de 1949 regresó a los Países Bajos en una breve visita, invitado por el gobierno neerlandés y con un salvoconducto que garantizaba su inmunidad, para declarar como testigo en un caso de corrupción contra Ary Robert de Vries, el director de la SNK, la fundación neerlandesa encargada de gestionar las obras de arte recuperadas en Alemania, aquella institución que tanto complicó la vida de Désí Goudstikker cuando intentó recobrar los bienes familiares. Miedl retornaría al país otra vez, en 1953, para intentar librarse del sambenito de enemigo del pueblo, y hacerse con el patrimonio que dejó allí al final de la guerra. Desplegó todo su carisma, volvió a contar cómo había defendido a los judíos neerlandeses, se presentó de nuevo como víctima de las persecuciones de la Gestapo y las SS... pero fracasó en su empeño y no recobró sus empresas. No obstante, sí alcanzó un acuerdo: a cambio de una multa de 1,8 millones de florines, como compensación por las acciones que había cometido durante la contienda, la justicia neerlandesa retiró todos los cargos contra él. Ya no debía rendir cuentas ante nadie.[26]

No recuperó sus negocios en los Países Bajos, pero sí en Alemania. En 1964 aún era accionista mayoritario de Schantung Handels. En aquel año, un artículo de *Der Spiegel* habló de Miedl como «un hombre de negocios polifacético, con excelentes relaciones con la Unión Social Cristiana (CSU)» de Baviera, partido conservador, fundado en 1945, y que gobernó durante décadas el país, asociado a Unión Demócrata Cristiana de Alemania (CDU). Ambas formaciones atrajeron tras la guerra a políticos, empresarios y otros notables que habían tenido vínculos más o menos estrechos con el nazismo. Aquel mismo artículo situaba a Miedl montando un negocio relacionado con el aceite de palma en Indonesia, la antigua colonia neerlandesa donde había invertido en los años treinta, e intentando entrevistarse al respecto con el presidente Sukarno. Pieter den Hollander sostiene que antes de salir de España ya organizaba negocios en África, donde la Schantung tenía plantaciones distribuidas por varias colonias británicas.[27]

Sabemos que, en algún momento después de abandonar España, se estableció en su Múnich natal, y que en los años cincuenta combinaba los negocios de Schantung Handels con la compraventa de obras de arte, cosa que llevaba haciendo desde hacía décadas, como si nada hubiera ocurrido desde antes de la contienda. En 1966 vendió a un coleccionista escandinavo la María Magdalena de Hans Memling, que había pertenecido en su día al belga Émile Renders. Casi veinte años después, pudo comprobarse que la intuición del capitán Jan Vlug era acertada, y que Miedl llevó en su viaje hacia el sur los cuadros que poseía de la colección Renders, porque al reconstruirse el historial de aquella pintura se supo que en 1946 había estado en España. Lo que quizás no previera Vlug es que se trataba de una impecable falsificación, sobre un lienzo original de época, que el falsificador/restaurador Jef van der Veken había hecho para Émile Renders en 1927. Aunque no fuera un encargo de Miedl, parece que su carrera como marchante estaba indisolublemente ligada al fraude.[28]

Un año después de que Alois vendiera este cuadro, falleció su esposa Dori. Aún debían tener viejos amigos en los Países Bajos, porque el 4 de agosto de 1967 Miedl publicó en su nombre, y en el de sus hijos, una esquela en *De Telegraaf*, el principal diario neerlandés. Como observó un informante de los aliados durante la guerra, debía de adorarla, porque el texto, sobrio, sencillo, rezuma tanto amor como dolor: «Mi querida e inolvidable compañera de montaña y de vida me ha dejado inesperadamente». Alois le sobreviviría veintitrés años: murió con ochenta y siete, en Múnich, en 1990.[29]

No es atípico que Miedl siguiera comerciando con obras de arte después de la guerra. El temor que habían expresado el teniente Rousseau y sus socios de la Unidad de Investigación sobre el Arte Expoliado, en el último informe que redactaron, se acabó convirtiendo en realidad: la mayoría de los marchantes que colaboraron con los nazis en el expolio siguieron ejerciendo su oficio en la posguerra. Entre los expertos que afrontaron las acusaciones más serias figuró Kajetan Mühlmann, el historiador del arte responsable de organizar el pillaje en Austria, Polonia y los Países Bajos. Detenido, consiguió escapar en 1948 y desapareció sin dejar rastro. El

marchante Bruno Lohse, amigo de Miedl, colaborador del Grupo de Operaciones de Alfred Rosenberg en el saqueo a los judíos franceses, pasó un tiempo detenido y luego tuvo alguna restricción oficial para ejercer la profesión. Pero siguió comerciando bajo cuerda. Theodore Rousseau, reintegrado a la vida civil como conservador del Museo Metropolitano de Nueva York, sabía muy bien que Lohse aún estaba en el mercado porque fue uno de sus ojeadores en Europa para acrecentar los fondos del museo. Con el paso de los años, el cazador y su presa acabaron trabajando juntos.[30]

Por otra parte, Miedl abandonó España, pero algunos de los contrabandistas vinculados a la mafia francesa colaboracionista, que cruzaron con él la frontera en 1944, hallaron aquí buen refugio. No fue el caso de Georges Delfanne, alias *Henri Bauer*, entregado a los aliados en el verano de 1946, juzgado en Francia, condenado a muerte y ejecutado en octubre de 1947. Pero sí el de Frederic Martin, alias *Rudy de Mérode*, quizás el más brutal de los hombres de la *Carlingue*, que falleció en nuestro país en algún momento de los años setenta. O de André Gabison, dueño en España durante la dictadura de una empresa de exportaciones e importaciones, y del que la policía española pensaba en los años sesenta que era «agente posible de una red soviética». O de Manfred Katz, que en los años cincuenta seguía vendiendo aquí pinturas. Estos traficantes de vuelo bajo, nazis convencidos o colaboracionistas pragmáticos, generalmente han pasado desapercibidos en el radar de los historiadores que han investigado sobre la presencia nazi y colaboracionista en España tras la Segunda Guerra Mundial. [31]

El nombre de Miedl aún resuena en los Países Bajos. Al comenzar el siglo XXI, los gobiernos neerlandeses rectificaron drásticamente el modo en que llevaban abordando la restitución de obras de arte a las víctimas del expolio desde la posguerra. Este viraje respondió a la certeza, afianzada en la última década del siglo XX, de que el expolio de sus bienes a los judíos durante el nazismo se había cerrado en falso tras la guerra, y por eso constituía, como señaló entonces Elan Steinberg, «el capítulo final» del Holocausto. En Francia, en los Países Bajos o en otros países que fueron ocupados por el Tercer Reich, los herederos de las víctimas del expolio

pudieron reclamar aquellas pinturas u otros bienes culturales que aún permanecían en manos del Estado.[32]

Con este fin, el gobierno neerlandés estableció en el año 2002 el Comité de Restituciones. En los dictámenes que esta institución ha emitido en los últimos años aparece con frecuencia Alois Miedl comprando obras de arte a judíos que trataban de huir del país o intentaban sobrevivir como podían a la ocupación. En muchos de estos casos, el comité ha considerado que la intervención de Miedl ya es un indicio claro de que se trataba de ventas realizadas bajo coacción, y que las pinturas debían volver a los descendientes de los propietarios originales. Tal y como sostuvo en uno de sus dictámenes, del año 2005,

> es cierto que Miedl ayudó a familias judías durante la Segunda Guerra Mundial y que él mismo estaba casado con una mujer judía, pero también tenía claras simpatías nazis. Se aprovechó de la guerra obteniendo importantes beneficios del comercio con los alemanes, trabajando particularmente para amasar las colecciones de arte de Goering y Hitler.[33]

Désí Goudstikker no pudo celebrar la nueva política del Estado neerlandés: falleció en Estados Unidos en febrero de 1996. Ese mismo año, murió también Edo, el hijo que tuvo con Jacques Goudstikker. Su viuda, Marei von Saher, emprendió en 1998 una ofensiva judicial, con amplia repercusión mediática, para recuperar los bienes expoliados a la familia. Esta campaña resultó determinante en el cambio de actitud del Reino de los Países Bajos. La anterior cita sobre Alois Miedl corresponde al dictamen que el 19 de diciembre de 2005 promulgó el Comité de Restituciones, por el cual el Estado neerlandés reintegró a los descendientes de Jacques Goudstikker 202 cuadros que habían formado parte de la colección de Hermann Goering y que aún permanecían expuestos en museos o edificios oficiales. A lo largo de los últimos años, los herederos de Jacques Goudstikker han recobrado varias pinturas que pertenecieron a la familia y se dispersaron por el mundo tras la guerra.

Al igual que ellos, desde finales del siglo XX, otros muchos descendientes de víctimas del expolio siguen reclamando a estados, museos

o individuos particulares las obras de arte o los bienes culturales que fueron requisados a sus padres o abuelos. Cada semana aparecen dos o tres casos nuevos en la prensa. A veces, como ocurrió con Marei von Saher y los 202 cuadros de la colección Goudstikker, estas iniciativas se saldan con éxito. En otras ocasiones, no, o –al menos– la lucha lleva más tiempo. Es el caso de los herederos de Lilly Cassirer-Neubauer, que llevan pleiteando desde 2005 contra el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid por la propiedad del cuadro de Camille Pissarro *Rue Saint-Honoré por la tarde. Efecto de lluvia*. La historia de su requisa por parte de los nazis se ha contado en este libro. En abril de 2019, el Tribunal del Distrito Central de California, basándose en la legislación española, sentenció a favor del museo, pero, al tiempo, lanzó un duro reproche moral al gobierno español, que en 1998 y 2009, respectivamente, suscribió los Principios de Washington y la Declaración de Terezín. Por ambos textos se comprometía a hacer cuanto estuviera en su mano para restituir los frutos del expolio nazi a las víctimas y/o a sus herederos, y no ha sido ese el caso.

Los descendientes de Jacques Goudstikker recuperaron en el año 2002 la *Magdalena penitente* de Anton van Dyck, el número siete de la primera caja de cuadros que estuvieron cinco años retenidos en Bilbao. A día de hoy, y hasta donde yo sé, es el único cuadro que ha aparecido de los veintidós. La pista del resto se pierde en 1949, cuando el gobierno español se los devolvió a Miedl. No sabemos cómo y cuándo los sacó de España, ni siquiera si se los llevó todos o no. Quizás alguno pueda estar en alguna colección privada española, junto a otros cuadros procedentes del expolio, pues los aliados estaban convencidos de que aquí entraron grandes cantidades de obras de arte desde la Europa ocupada, y que una parte siguió rumbo hacia América, pero otra permaneció en el país. Tampoco sabemos cuántos otros cuadros trajo Miedl consigo de contrabando, ni qué pasó después con ellos. Han pasado tres cuartos de siglo desde que acabara la Guerra Mundial y la figura de Alois Miedl sigue rodeada de un hálito de incertidumbre.[34]

Bibliografía

AALDERS, Gerard, «By diplomatic pouch: art smuggling by the Nazis», Spoils of War, n.º 3, (otoño de 1996), en http://www.lootedart.com/MG8BV055362_showwholedoctree

AALDERS, Gerard, *Nazi Looting. The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, Nueva York, Berg, 2004.

AALDERS, Gerard, «Pillage et (non) restitution des oeuvres d'art aux Pays Bas (1940-2011)», *Revue d'Histoire de la Shoah*, n.º 186, 2007, pp. 195-216.

AALDERS, Gerard y WIEBES, Cees, «Stockholms Enskilda Bank, German Bosch and IG Farben. A short history of cloaking», *Scandinavian Economic History Review*, 33:1, 1985, pp. 25-50.

ADAM, Peter, *Art of the Third Reich*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1992.

ADES, Dawn; BENTON, Tim; ELLIOT, David y WHYTE, Iain Boyd, *Art and Power. Europe under the Dictators (1930-1945)*, Londres, Hayward Gallery, 1995.

AGUILERA, Gemma, *Agente 447, el hombre que detuvo a Lluís Companys*, Barcelona, RBA, 2013.

AKINSHA, Konstantin y KOZLOV, Grigorii, *Beautiful Loot: the Soviet Plunder of Europe's Art Treasures*, Nueva York, Random House, 1995.

ALFORD, Kenneth D., *Hermann Göring and the Nazi Art Collection. The Looting of Europe's Art Treasures and Their Dispersal After World War II*, Londres, McFarland, 2012.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, 2 vols.

ALY, Götz, *La utopía nazi. Cómo Hitler compró a los alemanes*, Barcelona Crítica, 2005.

AREILZA, José María de, «Directrices de la nueva ordenación económica», en *Problemas técnicos de importancia económica en la nueva organización de España*, II Ciclo de Conferencias, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1940, pp. 475-505.

ARENDT, Hannah, *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, DeBolsillo, 2006.

ARGERICH FERNÁNDEZ, Isabel y ARA LÁZARO, Judith (eds.), *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.

ARON, Raymond, *Chroniques de guerre. La France libre, 1940-1945*, París, Gallimard, 1990.

ARP, Björn, «Dos males, un bien no hacen: el asunto Cassirer ante los tribunales estadounidenses y la inmunidad de jurisdicción de España», *Revista Española de Derecho Internacional*, vol. LXIII (2011), 2, pp. 161-177.

AUDA, Grégory, *Bandits corses: des bandits d'honneur au grand banditisme*, París, Michalon, 2005

AUDA, Grégory, *Les belles années du milieu, 1940-1944*, Michalon, París, 2013.

AVNI, Haim, *España, Franco y los judíos*, Madrid, Altalena, 1982.

AZIZ, Phillippe, *Tu trahiras sans vergogne*, París, Fayard, 1970.

BAHAMONDE, Antonio, *Un año con Queipo de Llano (Memorias de un nacionalista)*, Sevilla, Espuela de Plata, 2005 (ed. or. 1938).

BAJOHR, Frank, «The Holocaust and Corruption», en *Networks of Nazi Persecution. Bureaucracy, Business and the Organization of the Holocaust*, Nueva York, Bergham Books, 2005, pp. 118-114.

BANK FOR INTERNATIONAL SETTLEMENTS, *Fourteenth Annual Report. 1st April 1943-31st March 1944*, Basle, 1944.

BARNES, Julian, *El ruido del tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2016.

BARTROP, Paul R., *The Evian Conference of 1938 and the Jewish Refugee Crisis*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.

BAUMGARTNER, Gerhard; BIBERMMANN, Irmgard; ECKER, Maria y SIGEL, Robert, *The Fate of the European Roma and Sinti during the Holocaust. Teacher's Manual*, www.romasintigenocide.eu

BAZYLER, Michael J., *Holocaust Justice: The Battle for Restitution in America's Courts*, Nueva York, New York University Press, 2003.

BELL, David A., *La primera guerra total. La Europa de Napoleón y el nacimiento de la guerra moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

BENEYTO PÉREZ, Juan, *El nuevo Estado español. El régimen nacional sindicalista ante la tradición y los demás sistemas totalitarios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1939.

BERENBAUM, Michael, *A Mosaic of Victims: Non-Jews Persecuted and Murdered by the Nazis*, Nueva York, New York University Press, 1990.

BERTRAND-DORLEAC, Laurence, *L'art de la défaite. 1940-1944*, París, Seuil, 1993.

BESAS, Peter, *Nazis en Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería, 2015.

BEVAN, Robert, *La destrucción de la memoria*, Valencia, La Caja Books, 2019.

BLANCO FREIJEIRO, Antonio, «El busto de Alboraya, retrato de Lord Byron», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IV, 1986, pp. 205-207.

BLOM, J. C. H., «The persecution of the Jews in the Netherlands. A comparative Western European perspective», *European History Quarterly*, 1989, 19 (3), pp. 333-351.

BOTO, Gerardo (ed.), *Salamanca, Ciudad Lineal, Palamós. Las arcadas claustrales de Mas del Vent*, Universidad de Salamanca, 2018.

BORSZAT, Martin, *The Hitler State: The Foundation and Development of the Internal Structure of the Third Reich*, Londres, Longman, 1981.

BOUCHOUX, Corinne, *Si les tableaux pouvaient parler... Le traitement politique et médiatique des retours d'oeuvres d'art pillées et spoilées par les nazis (France 1945-2008)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

BOURDIEU, Pierre, *La distinción*, Madrid, Taurus, 1988.

BRUCE LOCKHART, R. H., *Return to Malaya*, Nueva York, G. P. Putnam & sons, 1936.

BRUQUETAS GALÁN, Rocío, «La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra: la acción de la Junta del Tesoro Artístico y su repercusión internacional», en Isabel Argerich Fernández y Judith Ara Lázaro (eds.), *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 201-219.

BURLEIGH, Michael, *El Tercer Reich. Una nueva historia*, Madrid, Taurus, 2008.

BURNS MARAÑÓN, Jimmy, *Papá espía. Amor y traición en la España de los años cuarenta*, Barcelona, Debate, 2010.

CABAÑAS BRAVO, Miguel: «La labor de salvaguardia del patrimonio artístico cultural español de los Directores Generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau», en Arturo Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Postguerra*, Madrid, Universidad Complutense, 2010.

CABRÉ AGUILÓ, Juan, «El tesoro de plata de Salvacañete (Cuenca)», *Archivo español de arte y arqueología*, vol. II, 31 de diciembre de 1936, pp. 1-9.

CALVI, Fabrizio y MASUROVSKY, Marc Jean, *Le festin du Reich. Le pillage de la France occupée 1940-1945*, París, Fayard, 2006.

CARR HOWE JR., Thomas, *Salt Mines and Castles. The Discovery and Restitution of Looted European Art*, Nueva York, The Bobs-Merrill Company, 1946.

CASANOVA, Julián y CENARRO, Ángela (eds.), *Pagar las culpas. La represión económica en Aragón (1936-1945)*, Barcelona, Crítica, 2014.

CASQUETTE, Jesús, *Nazis a pie de calle. Una historia de las SA en la República de Weimar*, Madrid, Alianza Editorial, 2017.

CASSOU, Jean, *Le pillage par les allemands des oeuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des juifs en France*, París, Éditions du Centre, 1947.

CASTILLO, Fernando, *Noche y niebla en el París ocupado. Traficantes, espías y mercado negro*, Madrid, Fórcola, 2012.

CATALÁ, Michel, *Les relations Franco-Espagnoles pendant la Deuxième Guerre Mondiale*, París, L'Harmattan, 1997.

CENDRARS, Blaise, *Panorama del hampa*, Valencia, Libros de Trapisonda, 2019 (ed. or. 1935).

CHAPOUTOT, Johann, *El nacionalsocialismo y la Antigüedad*, Madrid, Abada, 2013.

CHAPOUTOT, Johann, *La revolución cultural nazi*, Madrid, Alianza Editorial, 2018.

CHAVES NOGALES, Manuel, *La agonía de Francia*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2010.

CHAVES NOGALES, Manuel, «La extirpación metódica de los judíos» (26-5-1935), en Félix Santos (ed.), *Españoles en la Alemania nazi. Testimonios de visitantes del III Reich entre 1933 y 1945*, Madrid, Endymion, 2012, pp. 242-248.

CHIMELLO, Sylvain, *La résistance en chantant. 1939-1945*, París, Éditions Autrement, 2004.

CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 2000.

CLAIR, Jean, *Malinconia*, Madrid, Visor, 1999.

CLINEFELTER, Joan L., *Artists for the Reich. Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*, Nueva York, Berg, 2005.

COLLADO SEIDEL, Carlos, *España, refugio nazi*, Madrid, Temas de Hoy, 2005.

CORTADA, James W., *Modern Warfare in Spain. American Military Observations on the Spanish Civil War, 1936-1939*, Dulles, Potomac Books, 2012.

COEURÉ, Sophie, *La mémoire spoliée. Les archives des Français, butin de guerra nazi puis soviétique*, París, Petit Bibliothèque Payot, 2007.

COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2008

COLORADO CASTELLARY, Arturo (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Postguerra*, Madrid, Universidad Complutense, 2010.

COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Cátedra, 2018.

COMÍN, Francisco y MARTORELL LINARES, Miguel, *La Hacienda Pública en el franquismo. La guerra y la autarquía (1936-1959)*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 2013.

Comisión para el Esclarecimiento de las Actividades del Nazismo en Argentina, *Tercer informe de avance*, Buenos Aires, 1998.

COUNTROSE, Viscount, *British Newspapers and Their Controllers*, Londres, Cassell and Company, 1947.

DA COSTA, Marco, *El cine del Tercer Reich. Desmontando el cine nazi en 50 películas (1933-1945)*, Madrid, Notorius, 2016.

DARU, Myriam, «Sommer's list», 03-11-2015, https://www.academia.edu/17729667/Sommer_list

DAVID, Geraldine Clémence; EUWE, Jeroen; GOLDMAN, Noémie y OOSTERLINCK, Kim, «"Preisespielen gar keine Rolle". The booming art market in occupied Western Europe, 1940-1945», en Uwe Fleckner, Thomas N. Gaehtgens y Christian Huemer (eds.), *Markt und Macht. Der Kunsthandel im «Dritten Reich»*, Berlín, De Gruyter, 2017, pp. 27-48.

DEAN, Martin C.; GOSCHLER, Constantin y THER, Philipp (eds.), *Robbery and Restitution. The Conflict over Jewish Property in Europe*, Nueva York, Bergham Books, 2017.

DEAN, Martin C., «Seizure of Jewish property and inter—agency rivalry in the Reich and in the Occupied Soviet Territories», *Networks of Nazi Persecution. Bureaucracy, Business and the Organization of the Holocaust*, Nueva York, Bergham Books, 2005, pp. 88-1o3.

DELARUE, Jacques, *Trafics et crimes sous l'occupation*, París, Fayard, 1968.

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *La crítica de arte en España (1936-1976)*, Madrid, Istmo, 2004.

DÍAZ SOTO, Carlos Manuel, «Cassirer v. Fundación Thyssen: adquisición por usurpación extraordinaria de obra de arte robada durante el Holocausto», *Cuadernos de Derecho Transnacional*, octubre de 2016, vol. 8, n.º 2, pp. 377-403.

DOHUET, Giulio, *La guerra integrale* (prefazione di Italo Balbo, maresciallo dell'aria), Roma, Franco Campitelli, 1936.

DOLNICK, Edward, *The Forger's Spell- A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century*, Nueva York, Harper Collins e-books, 2008.

DREYFUSS, Jean-Marc (ed.), *Le catalogue Goering*, París, Flammarion, 2015.

DÜMLING, Albrecht, «Norma y discriminación: las Jornadas Musicales del Reich y la exposición 'Música Degenerada', en Pascal Huynh (et. al.), *La música y el Tercer Reich: de Bayreuth a Terezin*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2007, pp. 120-128.

EDSEL, Robert M. y WITTER, Bret, *The Monuments Men*, Barcelona, Destino, 2014.

EIZENSTAT, Stuart, *Imperfect Justice: Looted Assets, Slave Labor and the Unfinished Business of World War II*, Nueva York, Public Affairs, 2002.

EKAMPER, P.; VAN POPPEL, F.; STEIN, A.D. y LUMEY, L.H., «Independent and additive association of prenatal famine exposure and intermediary life conditions with adult mortality between age 18-63 years», *Social Science & Medicine*, 11, 2014, pp. 232-239.

ESTEBAN, Mixel, *Regards sur la Seconde Guerra Mondiale en Pays Basque,* Donostia, Elkar, 2017.

ETLIN, Richard A. (ed.), *Art, Culture and Media under the Third Reich*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.

EUWE, Jeroen, «Le marché de l'art aux Pays-Bas de 1940 à 1945», en Agnès Callu y Patrick Eveno (eds.), *Culture et médias sous l'Occupation. Des entreprises dans la France de Vichy*, París, Éditions du CHTS, pp. 85-102.

EUWE, Jeroen y OOSTERLINCK, Kim, «Art price economics in the Netherlands during World War II», *Journal for Art Market Studies*, vol. 1, n.º 1 (2017), pp. 48-67.
EVANS, Richard J., *La llegada del Tercer Reich*, Barcelona, Península, 2005.
EVANS, Richard J., *El Tercer Reich en el poder*, Barcelona, Península, 2017 (ed. or. 2005).
EVANS, Richard J., *El Tercer Reich en guerra*, Barcelona, Península, 2017 (ed. or. 2008).
FABRÉGUET, Michel, *Mauthausen. Camp de concentration national-socialiste en Autriche rattachée (1938-1945)*, París, Honoré Champion, 2000.
FELICIANO, Héctor, *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*, Barcelona, Planeta Deagostini, 2006 (ed. or. 1996).
FERGUSSON, Adam, *Cuando muere el dinero: el derrumbe de la República de Weimar*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
FONTSERÉ, Carles, *Un exiliado de tercera. En París durante la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, Acantilado, 2004.
FRENKEL, Françoise, *Una librería en Berlín,* Barcelona, Planeta, 2017 (ed. or. 1945).
FRIEDLÄNDER, Saul, *El Tercer Reich y los judíos (1933-1939). Los años de la persecución,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
FRIEDLÄNDER, Saul, *El Tercer Reich y los judíos (1939-1945). Los años del exterminio*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
FRIEDRICH, Jörg, *El incendio. Alemania bajo los bombardeos. 1940-1945*, Madrid, Taurus, 2003.
FUENTES IRUROZQUI, Manuel, *Abastecimientos, tasas y racionamientos*, Madrid, Diana, 1942.
GALLEGO, Ferrán, *Todos los hombres del Führer. La élite del nacionalsocialismo (1919-1945)*, Barcelona, DeBolsillo, 2008.
GARCÍA MARCOS, José Antonio, *La eutanasia en la Alemania nazi y su debate en la actualidad*, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente, 2009.
GARCÍA PÉREZ, Rafael, «El envío de trabajadores españoles a Alemania durante la Segunda Guerra Mundial», *Hispania*, vol. 48, n.º 170, 1988, pp. 1031-1065.
GARCÍA PÉREZ, Rafael, *Franquismo y Tercer Reich: las relaciones económicas hispano-alemanas durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1994.
GENSBURGER, Sarah, *Witnessing the Robbing of the Jews: A Photographic Album, Paris, 1940-1944*, Indiana University Press, 2015.
GERWARTH, Robert, *Los vencidos. Por qué la Primera Guerra Mundial no concluyó del todo (1917-1923)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.
GONZÁLEZ, Sancho, *Índice de la neutralidad española. Diez años de historia difícil*, Madrid, 1959.
GONZÁLEZ RUANO, César, *Manuel de Montparnasse (París 1940-1943)*, Madrid, Editorial Mediterráneo, s/f.
GONZÁLEZ-RUANO, César, *Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas, 1979 (ed. or. 1950).
GOÑI, Uki, *La auténtica Odessa. Fuga nazi a la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
GREENFELD, Liah, *Nacionalismo. Cinco vías hacia la modernidad*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 2005.
GRENARD, Fabrice, *La France du marché noir (1940-1949)*, París, Petite Bibliothèque Payot, 2012.
GRIFFIN, Roger, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid, Akal, 2010.

GRIFFOOEN, J. W. y ZELLER, R., «A comparative analysis of the persecution of the jews in the Netherlands and Belgium during the Second World War», *The Netherlands Journal of Social Sciences*, 34, 1998, pp. 126-164.

GROSS, Michael, *Rogue's Gallery. The Secret History of the Moguls and the Money that Made the Metropolitan Musem*, Nueva York, Broadway Books, 2009.

GRUAT, Cedric y MARTÍNEZ, Lucía, *El retorno de la Dama de Elche*, Madrid, Alianza Editorial, 2015.

HAGEN, Joshua, «Parades, public space and Propaganda: The Nazi culture parades in Munich», *Geografiska Annaler. Series B. Human Geography,* vol. 90, n.º 4 (2008), pp. 349-367.

HARCLERODE, Peter y PITTAWAY, Brendan, *The Lost Masters. World War II and the Looting of Europe's Treasurehouses*, Nueva York, Welcome Rain Publishers, 2000.

HASKELL, Francis, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art*, París, Flammarion, 1986.

HAYES, Carlton J. H., *Misión de guerra en España*, Madrid, EPESA, 1946.

HELLER, Gerhard, *Recuerdos de un alemán en París, 1940-1944. Crónica de la censura literaria nazi*, Madrid, Fórcola, 2012.

HETZEL, Robert L., «German monetary history in the first half of the Twentieth Century», en *Economic Quarterly*, vol. 88/1, invierno de 2002. pp. 1-35.

HIBOU, Beatrice, *The Political Anatomy of Domination*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017.

HICKLEY, Catherine, *The Munich Art Board. Hitler's Dealer and his Secret Legacy*, Londres, Thames and Hudson, 2015.

HILBERG, Raoul, *La destrucción de los judíos europeos*, Madrid, Akal, 2005.

HINZ, Berthold, *Arte e ideología del nazismo*, Valencia, Fernando Torres, 1978.

HINZ, Berthold, «"Degenerate" and "Authentic". Aspects of art and power in the Third Reich», en Dawn Ades, Tim Benton, David Elliot e Iain Boyd Whyte, *Art and Power. Europe Under the Dictators (1930-1945)*, Londres, Hayward Gallery, 1995, pp. 330-334.

HIRSCHFELD, Gerhard, *Nazi Rule and Dutch Collaboration. The Netherlands Under German Occupation, 1940-1945*, Oxford, Berg, 1988.

HITLER, Adolf, *Mi lucha*, Barcelona, Editorial Mateu, 1962.

HOLLANDER, Pieter den, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker*, Ámsterdam, Fosfor, 2013 (ed. or. 2006).

HONDIUS, Dienke, «A cold reception. Holocaust survivors in the Netherlands and their return», *Patterns of Prejudice*, 1994, vol. 28, pp. 47-65.

HOVING, Thomas P., «A Tribute», en *Theodore Rousseau. Selections from his writings*, Nueva York, The Metropolitan Musem, 1973, pp. 9-11.

HOWE, Thomas Carr, *Salt Mines and Castles: The Discovery and Restitution of Looted European Art*, Nueva York, Bobs Merrill, 1946.

HOWSON, Gerald, *Armas para España. La historia no contada de la Guerra Civil española*, Barcelona, Península, 1998.

HUENER, Jonathan y NICOSIA, Francis R. (eds.), *The Arts in Germany. Continuity, Conformity, Change*, Nueva York, Bergham Books, 2007.

HUYNH, Pascal (et. al.), *La música y el Tercer Reich: de Bayreuth a Terezin*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2007.

HUZSVAI, Nicholas, «Völkisch Ideology in Imperial Germany: An Overview», *Historikerkreis*, enero de 2016, https://historikerkreis.wordpress.com/2016/01/01/vo%CC%88lkisch-ideology-in-imperial-germany-an-overview/

INGRAO, Christian, *Creer y destruir. Los intelectuales en la máquina de guerra de las SS*, Barcelona, Acantilado, 2017.
IRUJO, José María, *La lista negra. Los espías nazis protegidos por Franco y la Iglesia*, Madrid, Aguilar, 2003.
JACKSON, Julian, *La France sous l'occupation: 1940-1944*, París, Flammarion, 2004.
JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, «El coleccionismo de Arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto», *Cuadernos de Arte y Mecenazgo*, Barcelona, Obra Social de La Caixa, 2013.
JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (ed.), *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.
JULIÁ, Santos; RINGROSE, David y SEGURA, Cristina, *Madrid. Historia de una capital*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
KAHNWEILER, Daniel Henry, *Mis galerías y mis pintores*, Madrid, Ardora Ediciones, 1991.
KARLSBERG, B., «German Federal Compensation and Restitution Laws and Jewish Victims in the Netherlands», en *Studia Rosenthaliana*, vol. 2 (1968), pp. 194-244.
KAYE, Lawrence M., «The restitution of the Goudstikker collection», en *Reclaimed. Paintings from de Collection of Jacques Goudstikker*, New Haven, Yale University Press, 2008, pp. 55-62.
KELLER, Tait, *Apostles of the Alps. Mountaineering and Nation Building in Germany and Austria, 1860-1939*, University of North Carolina Press, 2016.
KENNEDY GRIMSTED, Patricia, *Documenting Nazi Cultural Looting and Postwar Retrieval: Surviving, Archives of the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)*, ponencia presentada en el encuentro de expertos «Cultural Plunder During the Second World War», 19 de octubre de 2011, Ámsterdam, Jewish Historical Museum, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwihpZDcyaTfAhVJUxUIHaLoBzMQFjAAegQIBhAC&url=https%3A%2F%2Fsocialhistory.org%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2Fdocs%2Fpkg-amsterdam_present_err_1nov11.pdf&usg=AOvVaw1sUVsCGAZpypoXhLbXUCFC
KENT, Victoria, *Cuatro años en París. 1940-1944*, Madrid, Gadir, 2007.
KERSHAW, Ian, *Hitler. 1889-1936*, Barcelona, Península, 2002.
KING, Averil, *Emil Nolde. Artist of the Elements*, Londres, Philip Wilson Publishers, 2013.
KLEMANN, Hein A. M., «The Dutch economy during the German Occupation, 1940-1945», en Harold James y Jakob Tanner (eds.), *Enterprise in the Period of Fascism in Europe (Studies in Banking and Financial History)*, Abingdon, Routledge, 2002, pp. 219-258.
KLEMANN, Hein A. M., «Did the German Occupation (1940–1945) Ruin Dutch Industry?», *Contemporary European History*, 17, 4 (2008), pp. 457–481.
KLEMPERER, Victor, *Quiero dar testimonio hasta el final. Diarios. 1933-1945*, 2 vols., Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.
KOLLWITZ, Kaethe, *The Diary and Letters of Kaethe Kollwitz*, editado por Hans Kollwitz, Evanston, Northwestern University Press, 1988.
KURTZ, Michael J., *America and the Return of Nazi Contraband. The Recovery of Europe's Cultural Treasures*, Cambridge University Press, 2006.
LACROIX-RIZ, Annie, *Industriels et banquiers français sous l'Occupation*, París, Armand Colin, 2013.
LAGROU, Pieter, *The Legacy of Nazi Occupation. Patriotic Memory and National Recovery in Western Europe, 1945-1965*, Cambridge University Press, 2000.

LANIOL, Vincent, «Des archives emblématiques dans la guerre: le destin «secret» des originaux des traités de Versailles et de Saint-Germain pendant la Seconde Guerre Mondiale», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2008/1, n° 229, pp. 21-42.

LAUTERPACHT, Hersch (ed.), *Annual Digest and Reports of Public International Law Cases. Year 1949*, Londres, Butterworth & Co., 1955.

LEISTRA, Josefine, «A short history of art loss and recovery in the Netherlands», en Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War. World War II and its Aftermath: The Loss, Reappearance and Recovery of Cultural Property*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1997, pp. 53-57.

LEITZ, Christian, *Economic Relations between Nazi Germany and Franco's Spain, 1936-1945*, Oxford, Clarendon, 1996.

LENZ, Siegfried, *Lección de alemán*, Madrid, Impedimenta, 2016 (ed. or. 1968).

LIEPMAN, Ruth, *Maybe Luck Isn't Just Chance*, Evanston, Northwestern University Press, 1997.

LILÓN, Domingo, «Propaganda y política migratoria dominicana durante la Era de Trujillo (1930-1961)», en *Historia y Comunicación Social*, 1999, n.º 4, pp. 47-71.

LISBONA, José Antonio, *Más allá del deber. La respuesta humanitaria del servicio Exterior frente al Holocausto*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, 2015.

LITCHFIELD, David. R. L., *Shame and Scandal in the Family. The Thyssen Art Macabre: The History of the Thyssens*, Londres, Quartet Books, 2006.

LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.

LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, «¿Por qué a los dictadores les gusta el arte clásico? Arte y política en los totalitarismos europeos del siglo XX», en M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde y W. Rincón García (coords.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 389-397.

LOPEZ, Jonathan, *The Man Who Made Vermeers. Unvanishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, Nueva York, Mariner Books, 2009.

LORENZ, Claude, *La France et les restitutions allemandes au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale (1943-1954)*, MAE, 1998.

LUBINA, Katja, *Contested Cultural Property. The Return of Nazi Spoliated Art and Human Remains from Public Collections*, tesis doctoral, Universidad de Maastricht, 2009.

LUST, Jacques, «The spoils of war removed from Belgium during World War II», en Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War. World War II and its Aftermath: The Loss, Reappearance and Recovery of Cultural Property*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1997, pp. 58-62.

MAERTZ, Gregory, «Modernist art in the service of Nazi culture: Baldur von Schirach and the *Junge kunst im Deutschen Reich* exhibition», *Patterns of Prejudice*, vol. 50, n.º 4-5, 2016, pp. 337-358.

MANVELL, Roger y FRAENKEL, Heinrich, *Goering*, Madrid, Tempus, 2009 (ed. or. 1962).

MARTÍN ACEÑA, Pablo; MARTÍNEZ RUIZ, Elena; MARTORELL LINARES, Miguel y MORENO, Begoña, *Los movimientos de oro en España durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2000.

MARTÍNEZ REVERTE, Jorge, *La División Azul. Rusia, 1941-1944*, Barcelona, RBA, 2011.

MARTORELL LINARES, Miguel, «España y el expolio nazi de obras de arte», *Ayer*, n.º 55, 2004 (3), 151-173.

MARTORELL LINARES, Miguel, «La liquidación de los bienes alemanes en España (1945-1958)», en Enrique Fuentes Quintana (dir.) y Francisco Comín (coord.), *Economía y economistas*

españoles en la guerra civil, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Red Academia de Ciencias Morales y Políticas, 2008, pp. 605-649.

MARTORELL LINARES, Miguel, «"La extirpación a fondo de nuestros enemigos": represión económica y financiación de la guerra en la España franquista», en Fernando Martins (ed.), *A formaçao e a consolidaçao do Salazarismo e do Franquismo as decadas de 1940 e 1940,* Évora, CIDEHUS, 2012, pp. 213-241.

MARTORELL LINARES, Miguel, «"Cualquier obra de tipo medio alcanza aquí precios extraordinariamente buenos": España en la dispersión del expolio artístico nazi», en Luis Pérez-Prat Durbán y Gloria Fernández Arribas (eds.), *Holocausto y bienes culturales*, Universidad de Huelva, 2019, pp. 83-115.

MARTYNKEWICZ, Wolfgang, *Salón Deutschland. Intelectuales, poder y nazismo en Alemania (1990-1945)*, Barcelona, Edhasa, 2013.

MATSUDA, Kenji, «Yakichiro Suma. El ministro plenipotenciario y la crítica de arte española», en M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde y W. Rincón García (coords.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 687-697.

MAZOWER, Mark, *Hitler's Empire. How the Nazis Ruled Europe*, Nueva York, Penguin, 2008.

MAZOWER, Mark, *La Europa negra*, Valencia, Barlin Libros, 2017 (ed. or. 1998).

MEYER, Eliah, *The Factual List of Nazis Protected by Spain*, s/f, https://archive.org/details/THEFACTUALLISTOFNAZISPROTECTEDBYSPAIN

MIHAN, George, *Looted Treasure: Germany's Raid on Art*, Londres, Alliance Press Limited, 1943.

MISSION D'ÉTUDE SUR LA SPOLIATION DES JUIFS DE FRANCE, *Rapport général*, París, Documentation Française, 2000.

MODIANO, Patrick, *Un pedigrí*, Barcelona, Anagrama, 2007.

MOORE, Bob, *Victims and Survivors. The Nazi Persecution of the Jews in the Netherlands, 1940-1945*, Nueva York, Arnold, 1997.

MORADIELLOS, Enrique, «El contexto internacional de la guerra civil: entre la intervención y la no intervención», en Enrique Fuentes Quintana (dir.) y Francisco Comín (coord.), *Economía y economistas españoles en la guerra civil*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Red Academia de Ciencias Políticas y Morales, vol. 1, 2008, pp. 299-339.

MORENO JULIÁ, Xavier, *La División Azul. Sangre española en Rusia (1941-1945)*, Barcelona, Crítica, 2005.

MOROWITZ, Laura, «"Heil the Hero Klimt". Nazi aesthetics in Vienna and the 1943 Gustav Klimt retrospective», *Oxford Art Journal*, 39, 1, 2016, pp. 107-129.

MOULIN, Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, París, Les Éditions de Minuit, 1967.

MUSEO MUNICIPAL DE SAN TELMO, *Exposición de pintura antigua y moderna de las colecciones particulares de esta ciudad. Catálogo*, San Sebastián, 1945.

NAVARRO, Ángel Miguel, «Posible circulación en la Argentina de obras de arte robadas por agentes del Tercer Reich en Europa», en Comisión para el Esclarecimiento de las Actividades del Nazismo en Argentina, *Tercer informe de avance*, Buenos Aires, 1998.

Nazi Gold. The London Conference 2-4 December 1997, Londres, The Stationery Office, 1998.

NICHOLAS, Lynn H., *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, Ariel, 2007.

NICHOLAS, Lynn H., «World war II and the displacement or art and cultural property», en Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War. World War II and its Aftermath: The Loss, Reappearance and*

Recovery of Cultural Property, Nueva York, Harry N. Abrams, 1997, pp. 47-49.
NICOLAI, Bernd, «Tectonic sculpture. Autonomous and political sculpture in Germany», en Dawn Ades, Tim Benton, David Elliot e Iain Boyd Whyte, *Art and Power. Europe Under the Dictators (1930-1945)*, Londres, Hayward Gallery, 1995, pp. 340-337.
NIRENBERG, Jud, *Rukeli. Johann Trollmann y la resistencia romaní antinazi,* Madrid, Punto de Vista Editores, 2018.
NOGUÈRES, Henri; DEGLIAME-FOUCHÉ, Marcel y VIGIER, Jean-Louis, *Histoire de la Résistance en France (2). L'armée de l'ombre: juillet 1941-octobre 1942*, París, Robert Laffont, 1969.
NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel, *Camarada invierno: experiencia y memoria de la División Azul (1941-1945)*, Barcelona, Crítica, 2016.
OCCHINO, Filippo; OOSTERLINCK, Kim y WHITE, Eugene N., «How Much Can a Victor Force the Vanquished to Pay? France under the Nazi Boot», *The Journal of Economic History*, vol. 68, n.º 1 (marzo de 2008), pp. 1-45.
O'DONNELL, Nicholas, *A Tragic Fate. Law and Ethics in the Battle over Nazi-Looted Art*, Chicago, American Bar Asociation, 2017.
O'DONNELL, Theresa, «The Restitution of Holocaust Looted Art and Transitional Justice: The Perfect Storm or the Raft of the Medusa?», *The European Journal of International Law*, vol. 22, n.º 1, 2011, pp. 49-80.
Office of United States Chief of Counsel for Prosecution of Axis Criminality, *Nazi Conspiracy and Aggression*, vols. I-VIII, Washington, United States Government Printing Office, 1946.
Office of United States Chief of Counsel for Prosecution of Axis Criminality, *Nazi Conspiracy and Aggression. Opinion and Judgement*, Washington, United States Government Printing Office, 1947.
Office of United States Chief of Counsel for Prosecution of Axis Criminality, *Nazi Conspiracy and Aggression. Supplements A y B*, Washington, United States Government Printing Office, 1947.
OOSTERLINCK, Kim, *The Price of Degenerate Art*, Centre Emile Bernheim, CEB Working Paper n.º 09/031, mayo de 2011.
OOSTERLINCK, Kim, «Art as a wartime investment: conspicuous consumption and discretion», *Economic Journal*, n.º 607, (2017), pp. 2665-2701.
OVERY, Richard, *Interrogatorios. El Tercer Reich en el banquillo*, Barcelona, Tusquets, 2003.
PELT, Robert Jan van, «Bearers of culture, harbingers of destruction. The mythos of the Germans in the East», en Richard A. Etlin (ed.), *Art, Culture and Media under the Third Reich*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, pp. 99-134.
PEÑALBA-SOTORRÍO, Mercedes, «German Propaganda in Francoist Spain: Diplomatic Information Bulletins as a Primary Tool of Nazi Propaganda», *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, vol. 37, Iss. 1, Article 3, 2012, pp. 47-63.
PÉREZ MULET, Fernando y SOCIAS BATET, Inmaculada (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011.
PETERS, Olaf, «From Nordau to Hitler. Degeneration and Anti-Modernism between the fin-de siècle and the National Socialist takeover of power», en Olaf Peters (ed.), *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany*, Múnich, Prestel, 2014, pp. 16-36.
PETROPOULOS, Jonathan, «Not a case or "Art for art's sake": The collecting practices of the Nazi Elite», *German Politics and Society*, 32, (1994: verano), pp. 107-124.

PETROPOULOS, Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, University of North Carolina Press, 1996.
PETROPOULOS, Jonathan, «Art Historians and Nazi Plunder», *New England Review*, 21, 1 (2000: invierno), pp. 5-30.
PETROPOULOS, Jonathan, *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*, Londres, Penguin, 2001.
PETROPOULOS, Jonathan, «The polycratic nature of Art Looting: The dynamic balance of the Third Reich», en Gerald D. Feldman y Wolfgang Seibel (eds.), *Networks of Nazi Persecution. Bureaucracy, Business and the Organization of the Holocaust*, Nueva York, Bergham Books, 2005, pp. 103-118.
PETROPOULOS, Jonathan, «The art world in Nazi Germany: choices, rationalization, and justice», en Jonathan Huener y Francis R. Nicosia (eds.), *The Arts in Germany. Continuity, Conformity, Change*, Nueva York, Bergham Books, 2007, pp. 135-165.
PETROPOULOS, Jonathan, *Artists under Hitler. Collaboration and Survival in Nazi Germany*, New Haven, Yale University Press, 2014.
PETROPOULOS, Jonathan, «Five uncomfortable and difficult topics relating to the restitution of Nazi-Looted art», *New German Critique*, n.º 130, febrero de 2017, pp. 125-143.
PETROPOULOS, Jonathan y ROTH, J. K. (eds.), *Gray Zones: Ambiguity and Compromise in the Holocaust and its Aftermath*, Nueva York, Bergham Books, 2012.
PETROWSKAJA, Katja, *Tal vez Esther*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2015.
PLAUT, James S., «Loot for the Master Race», *The Atlantic Monthly*, septiembre de 1946.
PLAUT, James S., «Investigation of the major Nazi art-confiscation agencies», en Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War. World War II and its Aftermath: The Loss, Reappearance and Recovery of Cultural Property*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1997, pp. 124-125.
POLIAKOV, Leon y WULF, Josef, *El Tercer Reich y los judíos. Documentos y estudios*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
POLACK, Emmanuelle, *Le marché de l'art sous l'occupation. 1940-1944*, París, Tallandier, 2019.
POSADA KUBISSA, Teresa, *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.
POULLENOT, Louis, *Basses Pyrénées. Occupation et libération. 1940-1945*, Biarritz, Atlántica, 2014.
REMARQUE, Erich Maria, *Tres camaradas*, Barcelona, Edhasa, 2014.
RÉMY, *Profil d'un espion*, París, Plon, 1953.
RICKMAN, Gregg J., *Conquest and Redemption. A History of Jewish Assets from the Holocaust*, Nueva Jersey, Transaction Publishers, 2015.
RIDING, Alan, *Y siguió la fiesta: la vida cultural en el París ocupado por los nazis*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.
RIEFENSTAHL, Leni, *Memorias*, Barcelona, Lumen, 1991.
RIGBY, Ida Katherine, «Expressionism and the Third Reich», en Rose-Carol Washton Long (ed.), *German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 296-312.
ROCHEBRUNE, Renaud de y HAZERA, Jean-Claude, *Les patrons sous l'occupation*, París, Odile Jacob, 1995.

RODRIGO, Javier, *Cautivos. Campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*, Barcelona, Crítica, 2005.
RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis, *Los esclavos españoles de Hitler. La historia de los miles de españoles enviados a trabajar a la Alemania nazi*, Barcelona, Planeta, 2002.
ROS AGUDO, Manuel, *La guerra secreta de Franco (1939-1945)*, Barcelona, Crítica, 2002.
ROSENBERG, Alfred, *Diarios. 1934-1944*, Barcelona, Crítica, 2015.
ROUSSEAU, Theodore, *Theodore Rousseau. Selections from his writings,* Nueva York, The Metropolitan Musem, 1973.
ROUSSELOT, Nathan, *L'ambassade de France auprès de la Seconde République espagnole durant la guerre civile (juillet 1936-février 1939)*, memoria de máster bajo la dirección del profesor Stanislas Jeannesson, Université de Nantes, 2015.
ROXAN, David y WANSTALL, Ken, *El buitre de Linz. La historia del robo de arte de Hitler,* México D.F., Diana, 1966.
SAAVEDRA ARIAS, Rebeca, «El mercado negro de obras de arte durante la Guerra Civil española (1936-1939). Un estudio preliminar», *Documento de Trabajo 2012/5*, Seminario de Historia Contemporánea, https://www.ucm.es/histegepo/sesiones-2011-2012
SAAVEDRA ARIAS, Rebeca, *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico español durante la Guerra Civil*, Santander, Universidad de Cantabria, 2016.
SABILE, Jacques, «Introduction» a Jean Cassou, *Le pillage par les allemands des œuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des juifs en France*, París, Éditions du Centre, 1947, pp. 17-39.
SALA ROSE, Rosa, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Barcelona, Acantilado, 2003.
SALA ROSE, Rosa y GARCÍA-PLANAS, Placid, *El marqués y la esvástica*, Barcelona, Anagrama, 2014.
SARALEGUI, Leandro de, «Una tabla aragonesa firmada ¿Del taller de los Solana?», *Archivo español de arte y arqueología*, volumen X, 31 de diciembre, pp. 420-421.
SÁNCHEZ AGUSTÍ, Ferrán, *Espías, contrabando, maquis y evasión. La II Guerra Mundial en los Pirineos*, Lleida, Editorial Milenio, 2003
SANDERS, Paul, *Histoire du marché noir. 1940-1946*, París, Perrin, 2001.
SANDERS, Paul, «Economic draining – German black market operations in France, 1940–1944», *Global Crime*, 9:1-2 (2008), pp. 136-168.
SANDHOLTZ, Wayne, *Prohibiting Plunder: How Norms Change*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
SANZ DÍAZ, Carlos, *España y la República Federal de Alemania (1949-1966): Política económica y emigración, entre la Guerra Fría y la distensión*, tesis doctoral, UCM, Madrid, 2005.
SCHIRACH, Henriette von, *The Price of Glory*, Londres, Frederick Muller Limited, 1960.
SCHIRACH, Henriette von, *Der Preis der Herrlichkeit*, Múnich, Wilhelm Heyne Verlag, 1978.
SCHWAB, Gustav, *Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor, 1958 (ed. or. 1838).
SHERROW, Victoria, *Cities at War. Amsterdam*, Nueva York, New Discovery Books, 1992.
SHENDAR, Yehudit y GOLDBERG, Niv, «The insatiable pursuit of art. The Jacques Goudstikker collection and Nazi art looting», en Peter C. Sutton (dir.), *Reclaimed. Paintings from de Collection of Jacques Goudstikker*, New Haven, Yale University Press, 2008, pp. 35-45.
SHIRER, William, *Diario de Berlín. 1934-1941*, Barcelona, Debate, 2008.

SIGMUND, Anna Maria, *Las mujeres de los nazis*, Barcelona, DeBolsillo, 2001.
SIMPSON AMOS, E., «The Struggle for Control of the German Economy, 1936-37», *The Journal of Modern History*, 31, n.º 1 (marzo de 1959), pp. 37-45.
SINCLAIR, Anne, *21 Rue La Boétie*, París, Grasset, 2012 [edición española: *Calle La Boétie 21*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013].
SMYTH, Craig Hugh, *Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich after World War II*, La Haya, Maarssen, 1988.
SNYDER, Timothy, *Tierras de sangre. Europa entre Hitler y Stalin*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.
SOCIAS BATET, Inmaculada, «El reverso de la historia del arte: marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo XX», en Fernando Pérez Mulet e Inmaculada Socias Batet (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011, pp. 285-203.
SOLÉ I SABATÉ, Josep María y VILLARROYA, Joan, *España en llamas. La guerra civil desde el aire*, Madrid, Temas de Hoy, 2003.
SPEER, Albert, *Memorias*, Barcelona, Acantilado, 2001.
STEINWEIS, Alan E., «Anti-Semitism and the arts in Nazi ideology and policy», en Jonathan Huener y Francis R. Nicosia, *The Arts in Nazi Germany. Continuity, Conformity, Change*, Nueva York, Bergham Books, 2009, pp. 15-31.
SUTTON, Peter C., «Jacques Goudstikker (1897-1940): Art Dealer, Impresario and Tastemaker», en Peter C. Sutton (dir.), *Reclaimed. Paintings from de Collection of Jacques Goudstikker*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 14-35.
TAPER, Bernard, «Investigating art looting for the MFA&A», en Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War. World War II and its Aftermath: The Loss, Reappearance and Recovery of Cultural Property*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1997, pp. 135-138.
THOMÀS, Joan Maria, *La batalla del wolframio. Estados Unidos y España de Pearl Harbor a la Guerra Fría (1941-1947)*, Madrid, Cátedra, 2010.
THOMAS, Robert H., «La tentative allemande d'acheter l'Île d'Anticosti en 1937», *Revue Militaire Canadienne*, primavera de 2001, pp. 47-52.
TRACHANA, Angelique, «El expresionismo y el Carrión madrileño. Otra revisión», en Marta Úbeda Blanco y Alberto Grijalba Bengoetxea (coords.), *Concursos de arquitectura*, Ediciones Universidad de Valladolid, 2012, pp. 693-698.
TUSELL, Javier y MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro, *Cincuenta años de arte. Galería Biosca. 1940-1990*, Madrid, Turner, 1991.
VALLAND, Rose, *Le front de l'art: défense des collections françaises, 1939-1945*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1997 (ed. or. París, Plon, 1961).
VALLAND, Rose, *Les carnets de Rose Valland: le pillage des collections privées d'oeuvres d'art en France*, edición de Emmanuelle Polack y Philippe Dagen, Lyon, Fage, 2011.
VANWIJNSBERGHE, Dominique y DEBERGH, Jacques (eds.), *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XXème siècle*, Bruselas, Institut Royal Du Patrimoine Artistique, 2008.
VAUGHAN, Hal, *La guerra secreta de Coco Chanel. El pasado nazi de uno de los hitos de la alta costura*, Madrid, Aguilar, 2011.
VILCHES CRESPO, Susana, *Salón Vilches: galerías de arte con historia*, Segovia, S. Vilches, 2016.

VIÑAS, Ángel, *Franco, Hitler y el estallido de la guerra civil. Antecedentes y consecuencias*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

VOSS, Julia, «Have German restitution politics been advanced since the Gurlitt case? A journalist's perspective», *New German Critique*, n.º 130, febrero de 2017, pp. 57-75.

VRIES, Willem de, *Sonderstab Musik*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996.

WAAL, Edmund de, *La liebre con ojos de ámbar. Una herencia oculta*, Barcelona, Acantilado, 2012.

WAETZOLDT, Wilhelm, *Tú y el arte. Introducción a la contemplación artística y a la historia del arte*, Barcelona, Labor, 1941.

WALLACE HOLT, Lee, *Mountains, Mountaineering and Modernity: A Cultural History of German and Austrian Mountaineering, 1900-1945*, Austin, University of Texas, 2008.

WALTER, Michael, «El jazz y la música ligera como instrumentos de la propaganda nazi», en Pascal Huynh (et. al.), *La música y el Tercer Reich: de Bayreuth a Terezin*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2007, pp. 166-175.

WAR DEPARTMENT, *War report. Office of Strategic Services (OSS)*, Washington, U. S. Government Printing Office, 1949.

WIEVIORKA, Anette y AZOULAY, Floriane, *Le pillage des appartements et son indemnisation*, París, La Documentation française, 2000.

WINGEATE PIKE, David, *Españoles en el Holocausto. Vida y muerte de los republicanos en Mauthausen*, Barcelona, Random House Mondadori, 2004.

WOOLFORD, Andrew y WOLEJSZO, Stefan, «Collecting on moral debts: reparations for the Holocaust and Porajmos», *Law & Society Review*, vol. 40, n.º 4 (2006), pp. 871-906.

ZABALA ADRADA, Cristina, *Las galerías de arte de Barcelona en los años 40*, 2009, en https://cristinazabalaadrada.com/escritos/

ZUSCHLAG, Christoph, «"Chambers of Horrors of Art" and "Degenerate Art": censorship in the Visual Arts in Nazi Germany», en Elizabeth Childs (ed.), *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1997, pp. 210-234.

ZWARTE, Ingrid de, «Coordinating Hunger: the evacuation of children during the Dutch Food Crisis, 1945», *War & Society*, 35:2, pp. 132-149.

ZWEIG, Stefan, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, Acantilado, 2001.

Acrónimos

APPP: Archives de la Préfecture de Police de Paris (Archivos de la Prefectura de Policía de París)
AGA: Archivo General de la Administración
ALIU: Art Looting Investigation Unit (Unidad de Investigación sobre el Arte Expoliado)
AMI: Archivo del Ministerio del Interior
CARAN: Centre d'Accueil et de Recherche des Archives Nationales (Centro Nacional de Recepción e Investigación de Archivos)
ERR: Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (Grupo de Operaciones de Alfred Rosenberg)
F3: Fold3
FEA: Foreign Economic Administration (Administración de Economía Extranjera)
FO: Foreign Office (Ministerio de Relaciones Exteriores británico)
GEOPÉ: Compañía General de Obras Públicas
MAE: Ministerio de Asuntos Exteriores
MFAA: Monuments Fine, Arts and Archives program (Unidad de Monumentos, Bellas Artes y Archivos)
NA: National Archives (Archivos Nacionales de Reino Unido, Londres)
NARA: National Archives and Records Administration (Archivos Nacionales y Administración de Documentos de Estados Unidos, Washington)
NBI: Nederlandse Beheersinstituut (Instituto de Administración de la Propiedad de los Países Bajos)
NSB: Nationaal-Socialistische Beweging (Movimiento Nacional-Socialista Neerlandés)
NSDAP: Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter Partei (Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán)
OSS: Office of Strategic Services (Oficina de Servicios Estratégicos, los servicios secretos norteamericanos, precursores de la CIA)
RAF: Royal Air Force (Real Fuerza Aérea británica)
RG: Record Group (Grupo de Registro)
RSHA: Reichssicherheitshauptamt (Oficina Central de Seguridad del Reich)
SA: Sturmabteilung (Sección de Asalto del NSDAP)
SD: Sicherheitsdienst (Servicio de Información de la RSHA)
SNK: Stichting Nederlands Kunstbezit (Fundación Neerlandesa para las Propiedades Artísticas)
SS: Schutzstaffel (Escuadras de Defensa del NSDAP)

STO: Service du Travail Obligatoire (Servicio de Trabajo Obligatorio)
UFA: Universum Film AG
URSS: Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

Notas

1. COMO UNA ANGUILA

1. «Anguila», en «Dr. Gritzbach uber Goering», RG 260, Restitution Research Records, Investigation Goering-Gurlitt, 34809581, A1 519, National Archives and Records Administration (en adelante, NARA), Fold3 (en adelante, F3).

2. «Sobrino de Goering», en «Activité de Miedl en Suisse», abril de 1945, RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3; «amigo de la infancia», en «Memorandum», 9 de noviembre de 1944, RG 239, Subject Files, Menten, H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3. Otros datos dispersos, en «Miedel, Aloys, Card File», en RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, 66849457, A1 26, NARA, F3.

3. Que el mapa del expolio no pudo trazarse hasta después de la guerra, en James S. Plaut, «Investigation of the major nazi art-confiscation agencies», en Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War: World War II and its Aftermath: The Loss, Reappearance, and Recovery of Cultural Property,* Nueva York, Harry N. Abrams, 1997, pp. 124-125.

4. Sobre los *Monuments Men*, Robert M. Edsel y Bret Witter, *The Monuments Men*, Barcelona, Destino, 2014.

5. ALIU, en Michael J. Kurtz, *America and the Return of Nazi Contraband. The Recovery of Europe's Cultural Treasures*, Cambridge, 2006. Trayectorias de Rousseau y Plaut, respectivamente, en https://www.monumentsmenfoundation.org/rousseau-lt-theodore-jr y https://www.monumentsmenfoundation.org/the-heroes/the-monuments-men/plaut-lt.-cdr.-james-sachs-usnr

6. Michael Gross, *Rogue's Gallery. The Secret History of the Moguls and the Money that Made the Metropolitan Musem*, Nueva York, Broadway Books, 2009.

7. Henry Taylor a James Murphy, 2 de octubre de 1944, RG 239, Correspondence, Taylor, Francis H., 66818869, A1 7, NARA, F3. «Rousseau, Theodore», en RG 239, Correspondence, Sachs, Paul J., Dr.-Personel Lists and Letters of Transmittals, 66818869, A1 7, NARA, F3.

8. «Report on Looted Works of Art in Spain – Miedl case», 13 de febrero de 1945, RG 239, Subject Files, Menten, H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3.

9. «Report on looted Works of art in Spain – Miedl case», 13 de febrero de 1945, RG 239, Subject Files, Menten, H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3.

10. Sobre las complejas relaciones entre España y los aliados en ese momento, véase Miguel Martorell Linares, «La liquidación de los bienes alemanes en España (1945-1958)», en Enrique Fuentes Quintana (dir.) y Francisco Comín (coord.), *Economía y economistas españoles en la guerra civil,* Barcelona, Galaxia Gutenberg y Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 2008, pp. 605-649 y Joan Maria Thomàs, *La batalla del wolframio. Estados Unidos y España de Pearl Harbor a la Guerra Fría (1941-1947)*, Madrid, Cátedra, 2010.

11. La estrategia y el encuentro los describe Rousseau, en «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

12. Sobre Katz, véase Katz, Manfred, 77W1131-346522, Archivo de la Prefectura de Policía de París. Sobre Reiss, «Reiss, Arturo», RG 239, Card File On Art-Looting Suspects, 1943-1946, 66850418, A1 26, NARA, F3.

13. Descripción de Miedl y valoración sobre su carácter, en este y los siguientes párrafos, en «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

14. Camaleón, en Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker*, Ámsterdam, Fosfor, 2013 (ed. or. 2006), p. 97.

15. Goering en Núremberg, en Richard Overy, *Interrogatorios. El Tercer Reich en el banquillo*, Barcelona, Tusquets, pp. 169 y ss. «The case of Aloys Miedl...», nota del 19 de octubre de 1945, «Activité de Miedl en Suisse», abril de 1945, RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3.

2. EL ARTE DE APROVECHAR LAS OPORTUNIDADES

1. «Bávaro robusto», en James S. Plaut, «Loot for de master race», *Atlantic Monthly*, septiembre de 1946. Foto, en RG 239, Subject Files, Alois Miedl, 66888925, A1, 73, NARA, F3.

2. «Translation of Miedl's autobiography», RG 260, World War II, Administrative Records, 74062923, A1 493, NARA, F3. Madre de Miedl, en «Rapport sur la Collection Renders – Bruxelles», febrero de 1947, RG 260, Restitution Claim Records, Belgium Claims, Alphabetical: Monteau-Wassermann, 34698084, A1 516, NARA, F3.

3. El asunto de la bolsa de Múnich, en «Interrogation of Kurt Erhardt», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, OMGUS, External Assets Investigation, Interrogation of all close friends of Nazi Big Wigs, 2990224, A1 422, NARA, F3.

4. «Translation of Miedl's autobiography», RG 260, World War II, Administrative Records, 74062923, A1 493, NARA, F3. Peter Windbauer, en la declaración autobiográfica que Miedl hace a las autoridades españolas en 1945, 82/10146, Archivo General de la Administración (en adelante, AGA).

5. Sobre nacionalismo y alpinismo en Alemania y Austria, véase Tait Keller, *Apostles of the Alps. Mountaineering and Nation Building in Germany and Austria, 1860-1939*, University of North Carolina Press, 2016.

6. Lee Wallace Holt, *Mountains, Mountaineering and Modernity: A Cultural History of German and Austrian Mountaineering, 1900-1945*, tesis doctoral, Universidad de Texas en Austin, 2008.

Harald Höbusch, «Rescuing German Alpine Tradition: Nanga Parbat and Its Visual Afterlife», *Journal of Sport History*, volumen 29, n.º 1, primavera de 2002, pp. 48-76.

7. El pensamiento de Rigele, en Lee Wallace Holt, *Mountains, Mountaineering and Modernity: A Cultural History of German and Austrian Mountaineering, 1900-1945*, op. cit., pp. 58, 132-133 y Tait Keller, *Apostles of the Alps. Mountaineering and Nation Building in Germany and Austria, 1860-1939*, op. cit., p. 193.

8. «Empresario sin escrúpulos», en «Miedl: Adolfo», RG 239, Subject Files, Alois Miedl, 66888925, A1, 73, NARA, F3; perspicaz y buen banquero, bueno y generoso, y receloso y suspicaz, en RG 239, Card files on Looting suspects, Alois Miedl, 1518884, A1, 26, NARA, F3; «genio de las finanzas» y «mala fama», en «Rapport of external assets of Hermann Goering», pp. 69 y ss. RG 260, Report and exhibits relating to investigations, Göring Hermann External Assets, 2990224, A1 422, NARA, F3. Eduard von Saher, en Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker*, op. cit., p. 88.

9. «Hombre de negocios corriente», en «Report n.º 3. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. Erich Maria Remarque, *Tres camaradas*, Barcelona, Edhasa, 2014, p. 209

10. Klemperer, en Richard J. Evans, *La llegada del Tercer Reich*, Barcelona, Península, 2005, p. 143. Sobre las crisis financieras alemanas del primer tercio del siglo XX, puede verse Adam Fergusson, *Cuando muere el dinero: el derrumbe de la República de Weimar*, Madrid, Alianza Editorial, 1984 o Robert L. Hetzel, «German monetary history in the first half of the Twentieth Century», *Economic Quarterly*, vol. 88/1, invierno de 2002, pp. 1-35.

11. Crisis en los primeros años de vida de la República de Weimar, en Robert Gerwarth, *Los vencidos. Por qué la Primera Guerra Mundial no concluyó del todo (1917-1923)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.

12. Stefan Zweig, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, Acantilado, 2001, pp. 46 y 274. Blaise Cendrars, *Panorama del hampa*, Valencia, Libros de Trapisonda, 2019.

13. Goering, en «Rapport of external assets of Hermann Goering», p. 70. RG 260, Report and exhibits relating to investigations, Göring Hermann External Assets, 2990224, A1 422, NARA, F3.

14. Entramados financieros, en «Interview with Theo Gusten», RG 239, Subject Files, Menten, H. W. 66888651, A1 73, NARA, F3. «Peligrosa y arriesgada», en «Activities of Alois Miedl», 26 de septiembre de 1944, T-209-7, Foreign Office (en adelante, FO), National Archives (en adelante, NA).

15. Sellos de correos islandeses, en «Report n.º 3. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. Importaciones de cobre, desde Rodesia, en «Trading with the enemy department», enero de 1947, RG 260, General Records Pertaining to External Assets Investigations, 2990221, A1 421, NARA, F3. Schellenberg, en RG 239, Subject Files, Alois Miedl, 66888925, A1, 73, NARA, F3. «Interrogation of Dr. Walter Funk», RG 260, General Records Pertaining to External Assets Investigations, Interrogations of Hermann Goering and friends of the family, 2990221, A1 421, NARA, F3.

16. «Interrogation of Kurt Erhardt», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, OMGUS, External Assets Investigation, Interrogation of all close friends of Nazi Big Wigs, 2990224, A1 422, NARA, F3.

17. La actividad empresarial de Miedl, en este y los siguientes párrafos, procede de su declaración a los aliados, s/f, en RG 239, Subject Files, Menten, H. W. 66888651, A1 73, NARA, F3; «Trading with the enemy department», enero de 1947 y «Schantung Handels, AG», en RG 260, General Records Pertaining to External Assets Investigations, 2990221, A1 421, NARA, F3; «Report n.º 3. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3; «Interrogation of Kurt Erhardt», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, OMGUS, External Assets Investigation, Interrogation of all close friends of Nazi Big Wigs, 2990224, A1 422, NARA, F3. También de «Memorandum Alois Miedl», 19 de septiembre de 1944, FO 837-1154, NA.

18. Miedl y la especulación con bonos, en «Abschrift», 4 de julio de 1935, RG 239, Subject Files, Menten, H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3 e «Interrogation of Kurt Erhardt», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, OMGUS, External Assets Investigation, Interrogation of all close friends of Nazi Big Wigs, 2990224, A1 422, NARA, F3.

19. Sobre Flesche, véase Gerard Aalders, *Nazi Looting. The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, New York, Berg, 2004, p. 133 y ss.

20. Fritze, en Gerard Aalders y Cees Wiebes, «Stockholms Enskilda Bank, German Bosch an IG Farben. A short history of cloaking», en *Scandinavian Economic History Review*, 33:1, 1985, pp. 25-50. Tietje, en RG 260, Restitution Research Records, ERR, CIR n.º 2, 34793025, A1 519, NARA, F3. También, http://www.iisg.nl/ondernemers/pdf/pers-1470-02.pdf. Buena relación con la comunidad judía, en Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvarnishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, Nueva York, Mariner Books, 2009, p. 158.

3. LOS FUNDAMENTOS ETERNOS DEL ARTE RACIAL

1. Sobre el rechazo del público al arte moderno, al acabar el siglo XIX, véase Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, París, Les Éditions de Minuit, 1967, pp. 29 y ss.

2. Olaf Peters, «From Nordau to Hitler. Degeneration and Anti-Modernism between the fin-de siècle and the National Socialist takeover of power», en Olaf Peters (ed.), *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany*, Múnich, Prestel, 2014, pp. 16-36.

3. Christoph Zuschlag, «"Chambers of horrors of art" and "degenerate art": censorship in the visual arts in Nazi Germany», en Elizabeth Childs (ed.), *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1997, p. 211.

4. Arndt en David A. Bell, *La primera guerra total. La Europa de Napoleón y el nacimiento de la guerra moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 350.

5. Sobre la ideología *völkisch*, es muy útil el texto de Nicholas Huzsvai, «Völkisch Ideology in Imperial Germany: An Overview», *Historikerkreis*, enero de 2016, https://historikerkreis.wordpress.com/2016/01/01/vo%CC%88lkisch-ideology-in-imperial-germany-an-overview/

6. Liah Greenfeld ha señalado que el rechazo a la influencia occidental –en este caso en la cultura– es uno de los elementos constitutivos del nacionalismo alemán; Liah Greenfeld, *Nacionalismo. Cinco vías hacia la modernidad*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 2005,

pp. 509 y ss. Joan L. Clinefelter, *Artists for the Reich. Culture and Race from Weimar to Nazi Germany,* Nueva York, Berg, 2005, pp. 10 y ss.

7. Una descripción del panorama artístico durante la República de Weimar, en Richard J. Evans, *La llegada del Tercer Reich*, op. cit., pp. 154 y ss.

8. Alan E. Steinweis, «Anti-Semitism and the Arts in Nazi Ideology and Policy», en Jonathan Huener y Francis R. Nicosia (eds.), *The Arts in Nazi Germany. Continuity, Conformity, Change*, Nueva York, Bergham Books, 2006, pp. 17 y ss. Peter Adam, *Art of the Third Reich*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1992, pp. 28-29.

9. Una breve semblanza de Rosenberg, en Ferrán Gallego, *Todos los hombres del Führer. La élite del nacionalsocialismo (1919-1945)*, Barcelona, DeBolsillo, 2008, pp. 451-495.

10. Gurlitt, en Catherine Hickley, *The Munich Art Board. Hitler's Dealer and His Secret Legacy*, Londres, Thames and Hudson, 2015, pp. 35 y ss.

11. Olaf Peters, «From Nordau to Hitler. Degeneration and Anti-Modernism between the fin-de siècle and the National Socialist takeover of power», en Olaf Peters (ed.), *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany*, op. cit.

12. Joan L. Clinefelter, *Artists for the Reich. Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*, op. cit., pp. 33 y ss.; 121 y ss.

13. Rosenberg, en Ida Katherine Rigby, «Expressionism and the Third Reich», en Rose-Carol Washton Long (ed.), *German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley, University of California Press, pp. 195 y 302, y Joan L. Clinefelter, *Artists for the Reich. Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*, op. cit., pp. 12 y ss.; 33 y ss., 101. Peter Adam, *Art of the Third Reich*, op. cit., pp. 27 y ss.

14. Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* Barcelona, Ariel, 2007, pp. 22 y ss.

15. Siegfried Lenz, *Lección de alemán*, Madrid, Impedimenta, 2016 (ed. or. 1968), p. 114.

16. Sobre la obra de Nolde, véase, por ejemplo, Averil King, *Emil Nolde. Artist of the Elements*, Londres, Philip Wilson Publishers, 2013.

17. Nolde y el Tercer Reich, en Jonathan Petropoulos, *Artists under Hitler. Collaboration and Survival in Nazi Germany*, New Haven, Yale University Press, 2014, pp. 155 y ss. Carta a Ziegler, en Ida Katherine Rigby, «Expressionism and the Third Reich», en Rose-Carol Washton Long (ed.), *German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, op. cit., pp. 296 y ss.

18. Liebermann y Cassirer, en Ida Katherine Rigby, «Expressionism and the Third Reich», Ibid., pp. 296 y ss.

19. Un sugerente retrato de Goebbels, en Ferrán Gallego, *Todos los hombres del Führer. La élite del nacionalsocialismo (1919-1945)*, op. cit., pp. 173-235.

20. Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich,* The University of North Carolina Press, 1996, pp. 24 y ss.

21. Joseph Goebbels, *Michael*, Múnich, Franz Eher Verlag, 1927, p. 81. Roger Griffin, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid, Akal, 2010, pp. 49 y ss.; 349 y ss. Jean Clair, *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 2000, pp. 33 y ss. Berthold Hinz, *Arte e ideología del nazismo*, Valencia, Fernando Torres, 1978, pp. 156 y ss.

22. Goebbels, el jazz y Mies van der Rohe, en Roger Griffin, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler,* op. cit., pp. 49 y ss. y 252. Michael Töteberg, *Fritz Lang*, Madrid, T&B, 2006, pp. 80-81.

23. «Nos consideramos», en Jean Clair: *La responsabilidad del artista*, op. cit., pp. 42. Albert Speer, *Memorias*, Barcelona, Acantilado, 2001, p. 53.

24. Jonathan Petropoulos: *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit., pp. 187, 206, 222-23 y 235. Von Schirach, en Laura Morowitz, «"Heil the Hero Klimt". Nazi aesthetics in Vienna and the 1943 Gustav Klimt retrospective», *Oxford Art Journal*, 39, 1, 2016, pp. 107-129 y Gregory Maertz, «Modernist art in the service of Nazi culture: Baldur von Schirach and the *Junge kunst im Deutschen Reich* exhibition», *Patterns of Prejudice*, vol. 50, n.º 4-5, 2016, pp. 337-358. Goering y Otto Dix, en Peter Adam, *Art in the Third Reich*, op. cit., p. 109. Rudolf Wagner-Régeny, en Anna Maria Sigmund, *Las mujeres de los nazis*, Barcelona, DeBolsillo, 2001, p. 227.

25. Una magnífica descripción del modo en que funcionaban el gobierno y la administración en torno a Hitler, en Ian Kershaw, *Hitler. 1889-1936*, Barcelona, Península, 2002, pp. 708 y ss.

26. Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit., pp. 28 y ss.

27. El artículo de Rosenberg en Ida Katherine Rigby, «Expressionism and the Third Reich», en Rose-Carol Washton Long (ed.), *German Expressionism. Documents from the End of de Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, op. cit., p. 302. Alfred Rosenberg, *Diarios. 1934-1944*, Barcelona, Crítica, 2015, pp. 159, 222-224. Sobre Rosenberg y la batalla cultural con Goebbels, véase también Ferrán Gallego, *Todos los hombres del Führer. La élite del nacionalsocialismo (1919-1945)*, op. cit., pp. 451495.

28. Joan L. Clinefelter, *Artists for the Reich. Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*, op. cit., pp. 90 y ss. y Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit., pp. 35 y ss.

29. Albert Speer, *Memorias*, op. cit., p. 54.

30. Miedl, en «Report n.º 3. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. Véase el capítulo que George L. Mosse dedica al gusto de Hitler en *La nacionalización de las masas*, Madrid, Marcial Pons, 2005, pp. 237 y ss. Albert Speer, *Memorias*, op. cit., p. 78. La cita de 1920, en Christoph Zuschlag, «"Chambers of horrors of art" and "degenerate art": censorship in the visual arts in Nazi Germany», en Elizabeth Childs (ed.), *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, op. cit., p. 210.

31. «Ser alemán significa...», en Bethold Hinz, *Arte e ideología del nazismo*, op. cit., p. 332. Alfred Rosenberg, *Diarios. 1934-1944*, Barcelona, Crítica, 2015, p. 417. Hitler y el clasicismo, en Johann Chapoutot, *El nacionalsocialismo y la Antigüedad*, Madrid, Abada, 2013. Anna Maria Sigmund, *Las mujeres de los nazis*, op. cit., p. 212. Gustav Schwab, *Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor, 1958 (ed. or., 1838).

32. Albert Speer, *Memorias*, op. cit., p. 54.

33. Kaethe Kollwitz, *The Diary and Letters of Kaethe Kollwitz*, edición de Hans Kollwitz, Evanston, Northwestern University Press, 1988, p. 125. Joan L. Clinefelter, *Artists for the Reich. Culture and Race from Weimar to Nazi Germany,* op. cit., pp. 90 y ss. y Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit., pp. 35 y ss.

34. Sobre arte y comunidad nacional bajo el nazismo, véase Berthold Hinz, «"Degenerate" and "Authentic". Aspects of art and power in the Third Reich», en Dawn Ades, Tim Benton, David Elliot

e Iain Boyd Whyte, *Art and Power. Europe Under the Dictators (1930-1945)*, Londres, Hayward Gallery, 1995, pp. 330-334. Este mismo libro ahonda en las diferencias y similitudes en la evolución artística entre Alemania, Italia y la Unión Soviética durante esos años. Julian Barnes, *El ruido del tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2016, p. 66.

35. Lynn H. Nicholas: *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*, op. cit., pp. 25 y ss.

4. LA AMISTAD ENTRE EL GATO Y EL RATÓN

1. Resumen de la carta en «Memorandum. Alois Miedl», 19 de septiembre de 1944, FO 837/1154, NA. Sobre Crosfield, véase Viscount Countrose, *British Newspapers and Their Controllers*, Londres, Cassell and Company, 1947, p. 75.

2. El destino de Kaliski, en www.crt-ii.org/_awards/_apdfs/Kaliski_Martin.pdf

3. «Intimate», en «Activities of Alois Miedl, art agent», 26 de septiembre de 1944, T-209-7-1, FO, NA. «Very friendly», en RG 239, Card files on Looting suspects, Alois Miedl, 1518884, A1, 26, NARA, F3. Que se alojaba en casa de los Miedl, en «Miedl Statement», «Report n.º 3. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

4. Ploner, en «Interrogation of Kurt Erhardt», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, OMGUS, External Assets Investigation, Interrogation of all close friends of Nazi Big Wigs, 2990224, A1 422, NARA, F3. Sobre clientelismo bajo el nazismo, véase Beatrice Hibou, *The Political Anatomy of Domination*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017.

5. «Interrogation of Kurt Erhardt», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, OMGUS, External Assets Investigation, Interrogation of all close friends of Nazi Big Wigs, 2990224, A1 422, NARA, F3. «Dr. Gritzbach uber Goering», RG 260, Restitution Research Records, Investigation Goering-Gurlitt, 34809581, A1 519, NARA, F3. Miedl recurriendo al sobrino de Goering, en https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_rc_135.html

6. Hofer, en «Interrogation of Andreas Hofer», 28 de septiembre de 1945, RG 260, General Records Pertaining to External Assets Investigations, Interrogations and Reports Pertaining to German Financial Matters, Interrogations of Hermann Göring, Mrs. Göring and Friends of the Family, 2990221, A1 421, NARA, F3.

7. Viaje a Londres, en RG 239, Card files on Looting suspects, Alois Miedl, 1518884, A1, 26, NARA, F3. Admiración, en «Report n.º 3. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

8. Obersalzberg, carta a Hitler y la campaña del Sarre, en Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker,* op. cit., pp. 97 y ss.

9. Exoneración, en «Abschrift», 4 de julio de 1935, RG 239, Subject Files, Menten, H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3.

10. Las leyes de Núremberg, sus precedentes y su trascendencia, en Raoul Hilberg, *La destrucción de los judíos europeos*, Madrid, Akal, 2005, pp. 77 y ss. La cita de Goering, en Richard J. Evans, *El Tercer Reich en el poder*, Barcelona, Península, 2017, p. 536.

11. Goering y divorcio, en «Report n.º 3. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. «Nadie hubiera sido capaz», en RG 260, Records Regarding the Foreign Exchange Depository, Fed, 7485239, A1 572, NARA.

12. Hoteles y apartamento, en «Interrogation of Kurt Erhardt», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, OMGUS, External Assets Investigation, Interrogation of all close friends of Nazi Big Wigs, 2990224, A1 422, NARA, F3.

13. Los ingleses y las colonias, en «Memorandum. Alois Miedl», 19 de septiembre de 1944, FO 837/1154, NA. Aneta, en Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker,* op. cit. FBI, en RG 239, Card files on Looting suspects, Alois Miedl, 1518884, A1, 26, NARA, F3.

14. Declaración autobiográfica a las autoridades españolas, en 82/10146, AGA. R. H. Bruce Lockhart, *Return to Malaya*, Nueva York, G. P. Putnam's sons, 1936, pp. 216, 229 y 356.

15. Tráfico de diamantes, en «Report of interview with Theo Gusten», 23 de julio de 1945, RG 239, Subject Files, Menten, H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3. Cementeras, en «Coming from Amsterdam...», RG 239, Subject Files, Menten, H. W.,66888651, A1 73, NARA, F3.

16. «Gebruder Goedhart», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, OMGUS, External Assets Investigation, Interrogation of all close friends of Nazi Big Wigs, 2990224, A1 422, NARA, F3.

17. Robert H. Thomas, «La tentative allemande d'acheter l'île d'Anticosti en 1937», *Revue Militaire Canadienne*, primavera de 2001, pp. 47-52. Miedl en la comitiva, en «Memorandum. Alois Miedl», 19 de septiembre de 1944, FO 837/1154, NA.

18. FBI, RG 239, Card files on Looting suspects, Alois Miedl, 1518884, A 126, NARA, F3.

5. SE ACABARON LOS CIELOS VERDES

1. Sobre los actos conmemorativos, véase Joshua Hagen, «Parades, public space and Propaganda: The Nazi culture parades in Munich», *Geografiska Annaler. Series B. Human Geography*, vol. 90, n.º 4 (2008), pp. 349-367.

2. Johann Chapoutot, *El nacionalsocialismo y la Antigüedad*, op. cit., pp. 351 y ss. Leni Riefenstahl, *Memorias*, Barcelona, Lumen, 1991, p. 201.

3. La cita, en Joshua Hagen, «Parades, public space and Propaganda: The Nazi culture parades in Munich», op. cit., p. 356. La reconstrucción del desfile en los siguientes párrafos procede de aquí y de Peter Adam, *Art of the Third Reich*, op. cit., pp. 110 y ss.

4. El nazismo como religión política y su manifestación en este tipo de celebraciones, en Michael Burleigh, *El Tercer Reich. Una nueva historia*, Madrid, Taurus, 2008, pp. 29 y ss. y 238 y ss.

5. Extravagancia, en Joshua Hagen, «Parades, public space and Propaganda: The Nazi culture parades in Munich», op. cit. Baile de disfraces, carnaval, kitsch, en Peter Adam, *Art of the Third Reich*, op. cit., p. 114.

6. Los precedentes de la Exposición de 1937, en Joan L. Clinefelter, *Artists for the Reich. Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*, op. cit., pp. 35 y ss.

7. Este y los siguientes párrafos están inspirados en el discurso inaugural de Hitler; Adolf Hitler: «Peroration of speech at the Great German Art Exhibition, 1937», en Dawn Ades, Tim Benton, David Elliot e Iain Boyd Whyte, *Art and Power. Europe under the dictators (1930-1945)*, Londres, Hayward Gallery, 1995, pp. 338-339.

8. El culto al canon clásico del cuerpo humano, y su influjo en la teoría racial del nazismo, en Johann Chapoutot, *El nacionalsocialismo y la Antigüedad*, op. cit., pp. 237 y ss.

9. Inventario, catálogos, repertorios fotográficos, artistas participantes y estadísticas temáticas de las exposiciones de arte alemán, entre 1937 y 1944, en http://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete

10. Sobre el programa Aktion T4 y el exterminio de personas con discapacidad, véase José Antonio García Marcos, *La eutanasia en la Alemania nazi y su debate en la actualidad*, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente, 2009.

11. Depuración de la Administración, en Martin Broszat, *The Hitler State: The Foundation and Development of the Internal Structure of the Third Reich*, Londres, Longman, 1981, pp. 241 y ss. Christoph Zuschlag, «"Chambers of horrors of art" and "degenerate art": censorship in the visual arts in Nazi Germany», en Elizabeth Childs (ed.), *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, op. cit.

12. Christoph Zuschlag, Ibid. Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit., p. 55. Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*, op. cit., pp. 31 y ss. Belling, en Peter Adam, *Art of the Third Reich*, op. cit., p. 109.

13. Fritz Kaiser, «Guide to the Degenerate Art Exhibition», 1937, en Rose-Carol Washton Long (ed.), *German Expressionism. Documents from the End of de Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism,* Berkeley, University of California Press, 1995, p. 307.

14. Descontento de Hitler, cita de Hoffmann y datos de las exposiciones, en Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit., pp. 57-58. Goebbels, en Peter Adam, *Art of the Third Reich*, op. cit., p. 97.

15. Prohibición a los menores, en Peter Adam, *Art of the Third Reich*, op. cit., p. 124.

16. Albrecht Dümling, «Norma y discriminación: las Jornadas Musicales del Reich y la exposición 'Música Degenerada'», en Pascal Huynh (et. al.), *La música y el Tercer Reich: de Bayreuth a Terezin*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2007, pp. 120-128. Willem de Vries, *Sonderstab Musik*, Amsterdam University Press, 1996, p. 21 y ss.

17. Jiří Weil, *Mendelssohn en el tejado*, Madrid, Impedimenta, 2016 (ed. or. 1960), p. 33.

18. Inspiración clásica, pero adaptada a la política de masas, en Johann Chapoutot, *El nacionalsocialismo y la Antigüedad*, op. cit., pp. 351 y ss.

19. Para el debate sobre la supervivencia de la modernidad en el arte del nazismo es imprescindible la obra de Roger Griffin, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, op. cit. También Jean Clair, *La responsabilidad del artista*, op. cit., aunque aquí las reflexiones sobre arquitectura nazi proceden de otra obra del mismo autor: Jean Clair, *Malinconia*, Madrid, Visor, 1999, pp. 147 y ss.

20. Sobre el cine durante el nazismo, Marco Da Costa, *El cine del Tercer Reich. Desmontando el cine nazi en 50 películas (1933-1945)*, Madrid, Notorius, 2016. Para la escultura, Bernd Nicolai, «Tectonic sculpture. Autonomous and political sculpture in Germany», en Dawn Ades, Tim Benton,

David Elliot e Iain Boyd Whyte, *Art and Power. Europe under the dictators (1930-1945)*, op. cit., pp. 340-337. Jazz, en Michael Walter, «El jazz y la música ligera como instrumentos de la propaganda nazi», en Pascal Huynh (et al.), *La música y el Tercer Reich: de Bayreuth a Terezin*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2007, pp. 166-175.

21. Modernidad en la pintura alemana durante el nazismo, en Roger Griffin, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, op. cit., pp. 392 y ss.

22. Ziegler, en Christoph Zuschlag, «"Chambers of horrors of art" and "degenerate art": censorship in the visual arts in Nazi Germany», en Elizabeth Childs (ed.), *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, op. cit., p. 221. Sobre Haberstock: Jonathan Petropoulos, «The art world in Nazi Germany: choices, rationalization, and justice», en Jonathan Huener y Francis R. Nicosia, *The Arts in Nazi Germany. Continuity, Conformity, Change*, Nueva York, Bergham Books, pp. 135-165.

23. Conflictos entre expurgadores y museos, en Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., pp. 36 y ss.

24. Gurlitt, en Catherine Hickley, *The Munich Art Board. Hitler's Dealer and His Secret Legacy*, op. cit., pp. 52 y ss.

25. En el año 2013 parte de la colección de Gurlitt –centenares de pinturas y esculturas– afloró por azar en un apartamento propiedad de su hijo Cornelius, y el *Caso Gurlitt* ocupó durante un tiempo los titulares de la prensa; véase Julia Voss, «Have German restitution politics been advanced since the Gurlitt case? A journalist's perspective», *New German Critique*, n.º 130, febrero de 2017, pp. 57-75.

26. Armaduras, en «Theodore Fischer», RG 239, Card files on Looting suspects, 1518884, A1, 26, NARA, F3.

27. Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., pp. 36 y ss. Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit., pp. 78 y ss.

28. Inicios de Goering como coleccionista, y apoyos financieros, en Kenneth D. Alford, *Hermann Goering and the Nazi Art Collection. The Looting of Europe's Art Treasures and Their Dispersal After World War II*, Londres, McFarland, 2012, pp. 15 y ss. Una interesante semblanza del personaje, en Ferrán Gallego, *Todos los hombres del Führer. La élite del nacionalsocialismo (1919-1945),* op. cit., pp. 235 y ss.

29. Sobre la creación del Plan Cuatrienal y la lucha por el poder en el control de la política económica, véase Amos E. Simpson, «The Struggle for Control of the German Economy, 1936-37», *The Journal of Modern History,* 31, n.º 1, marzo de 1959, pp. 37-45. Un estudio sistemático sobre los cargos de Goering y sus competencias, en el informe «Goering External Assets», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, Göring, Hermann: External Assets-Report, 2990224, A1 422, NARA, F3.

30. Cómo se construyó Carinhall y una buena descripción de la villa, en la biografía clásica de Roger Manvell y Heinrich Fraenkel, *Goering*, Madrid, Tempus, 2009 (ed. or. 1962), pp. 132 y ss. Sobre Carinhall, también, Jean-Marc Dreyfuss, «Introduction» a *Le catalogue Goering*, París, Flammarion, 2015, pp. 31 y ss.

31. Goering, Angerer y Koenigs, en Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich,* op. cit., pp. 79 y 80. Brutal secuaz, en «Sepp Angerer», RG 239, Card files on Looting suspects, 1518884, A1, 26, NARA, F3. Sobre Angerer, véase también el dosier «Joseph Angerer, 1940-1946», RG 239, Subject Files, 66884344, A1 73, NARA, F3.

32. La quema de libros, en Fernando Báez, *Historia universal de la destrucción de libros: de las tablillas sumerias a la Guerra de Irak*, Barcelona, Destino, 2004. «Auto-da-fé», en «France (Alsace) Cultural Institutions/Libraries», RG 239, Geographical Working Files, 1943-1945, France, 66907404, A1 83, NARA, F3. En francés, el término *autodafé* se escribe sin guiones.

33. Rose Valland, *Le front de l'art. Défense des collections françaises, 1939-1945*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1997 (ed. or. París, Plon, 1961), pp. 181-182.

6. UN PISSARRO EN MADRID

1. Apuntes biográficos de Otto y Lilly Neubauer, y de Fritz Cassirer, en este y otros párrafos, en http://metastudies.net/genealogy/PS05/PS05_141.HTML

2. Manuel Chaves Nogales, «La extirpación metódica de los judíos» (26 de mayo de 1935), en Félix Santos (ed.), *Españoles en la Alemania nazi. Testimonios de visitantes del III Reich entre 1933 y 1945*, Madrid, Endymion, 2012, pp. 242-248.

3. Victor Klemperer, *Quiero dar testimonio hasta el final. Diarios. 1933-1941*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 463.

4. Sobre la Noche de los Cristales Rotos, puede verse la descripción y análisis de Richard J. Evans, *El Tercer Reich en el poder*, op. cit., pp. 568 y ss. Françoise Frenkel, *Una librería en Berlín,* Barcelona, Planeta, 2017 (ed. or. 1945), p. 40.

5. Decretos sobre propiedades y bienes judíos, en Raul Hilberg, *La destrucción de los judíos europeos*, Madrid, Akal, 2005, pp. 139 y ss., y 148 y ss., y Saul Friedländer, *El Tercer Reich y los judíos (1933-1939). Los años de la persecución,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 352. La venta de bienes forzada por el impuesto, en Götz Aly, *La utopía nazi. Cómo Hitler compró a los alemanes*, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 60 y ss.

6. Goering, citado en Leon Poliakov y Josef Wulf, *El Tercer Reich y los judíos. Documentos y estudios*, Barcelona, Seix Barral, 1960, pp. 74-75.

7. Conversión en títulos de deuda, ingresos fiscales y declaración de Goering, en Götz Aly, *La utopía nazi. Cómo Hitler compró a los alemanes*, op. cit., pp. 60 y ss.

8. Frank Bajohr, «The Holocaust and Corruption», in *Networks of Nazi Persecution. Bureaucracy, Business and the Organization of the Holocaust*, Nueva York, Bergham Books, 2005, pp. 118-114.

9. La trayectoria de Lilly Cassirer hasta 1939, en Nicholas O'Donnell, *A Tragic Fate. Law and Ethics in the Battle over Nazi-Looted Art*, Chicago, American Bar Association, 2017, pp. 240 y ss. Cita del Ministerio de Economía, en Götz Aly, *La utopía nazi. Cómo Hitler compró a los alemanes*, op. cit., p. 59.

10. El modo de actuar de inspectores y tasadores puede verse en este caso: «Jewish claims, numbered 0001-0003», RG 260, Restitution Claim Records, 34706426, A1 516, NARA, F3.

11. Véase «Adolf Weinmüller» y «Jakob Scheidwimmer», RG 239, Card files on Looting suspects, 1518884, A1 26. Noche de los Cristales Rotos en Múnich, en «Disposition of Jewish art treasures confiscated in Munich, 1938», Buchner Ernst, RG 260, Restitution Research Records, 34789630, A1 519, NARA, F3. Hugo Helbing, «Translation of the statement written by Ernst Buchner», en RG 238, Reference Documents Received from American and Foreign Sources, Art Treasures, vol. 5, 7582751, NM-66 52D, NARA.

12. El caso Neubauer, en este y los siguientes párrafos, en «Prof. O. Neubauer, Oxford», «Jewish claims, numbered 0031-0042», RG 260, Restitution Claim Records, 34706426, A1 516, NARA, F3. «Desde el punto de vista...», la cita es de Alfred Rosenberg, y hace referencia al arte de vanguardia requisado en Francia, «Informe provisional acerca de la requisa de propiedad artística judía abandonada por sus propietarios», 16 de abril de 1943, en Leon Poliakov y Josef Wulf: *El Tercer Reich y los judíos. Documentos y estudios,* op. cit., p. 28.

13. «Teóricamente», en Nicholas O'Donnell, *A Tragic Fate. Law and Ethics in the Battle over Nazi-Looted Art*, op. cit., p. 241. Impuestos y tasas, en http://metastudies.net/genealogy/PS05/PS05_141.HTML

14. «Lange, Hans W.», RG 239, Card files on Looting suspects, 1518884, A1 26, NARA, F3.

15. Scheidwimmer, en RG 260, Restitution Claim Records, Claim: [Germany]-Neubauer, Lilly, 74085166, A1 495, NARA, F3. Sulzbacher, en RG 260, Administrative Records, 1944 – 1951, Copies of Correspondence -O-Z, agosto de 1949-julio de 1950, 74057803, A1 493, NARA, F3.

16. La demanda hasta 2016, en Björn Arp, «Dos males, un bien no hacen: el asunto Cassirer ante los tribunales estadounidenses y la inmunidad de jurisdicción de España», *Revista Española de Derecho Internacional*, vol. LXIII (2011), 2, pp. 161-177, y Carlos Manuel Díaz Soto, «Cassirer v. Fundación Thyssen: adquisición por usucapión extraordinaria de obra de arte robada durante el Holocausto», *Cuadernos de Derecho Transnacional*, octubre de 2016, vol. 8, n.º 2, pp. 377-403. Pleito en 2019, en https://elpais.com/cultura/2019/05/06/actualidad/1557139160_765968.html

17. Historia de los Cassirer y familiares fallecidos en el Holocausto, en http://metastudies.net/pmg/index.php?n=Main.TheScatteredGenerations

18. Richard J. Evans, *El Tercer Reich en el poder*, op. cit., pp. 630 y ss.

19. Austria como laboratorio para las prácticas de arianización, en Saul Friedländer, *El Tercer Reich y los judíos (1933-1939). Los años de la persecución,* op. cit., p. 331 y ss. Datos sobre suicidios, en Gerhard Botz, «The jews of Vienna from de Anschluss to the Holocaust», *Historical Social Research Supplement*, 28 (2016), p. 321. William Shirer, *Diario de Berlín. 1934-1941*, Barcelona, Debate, 2008, p. 93.

20. Edmund de Waal, *La liebre con ojos de ámbar. Una herencia oculta*, Barcelona, Acantilado, 2012, pp. 214 y ss.

21. Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., pp. 55 y ss.

22. Eichmann y la Oficina de Asuntos Judíos, en Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén,* Barcelona, DeBolsillo, 2006, pp. 60 y ss. Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit., p. 84.

23. Aversión hacia Viena, Albert Speer, *Memorias*, op. cit., p. 183.

24. Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, Londres, Allen Lane, 2000, pp. 170 y ss.

25. Vugesta, en Jonathan Petropoulos, «The polycratic nature of Art Looting: The dynamic balance of the Third Reich», en Gerald D. Feldman y Wolfgang Seibel (eds.), *Networks of Nazi Persecution. Bureaucracy, Business and the Organization of the Holocaust*, Nueva York, Bergham Books, 2005, pp. 105 y ss.

26. Mühlmann: «The total seizure of art objects through the Third Reich», RG 260, Restitution research records, Mühlmann-Kajetan Investigation, 34819251, A1 519, NARA, F3. Sobre Mühlmann, véase Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, op. cit., pp. 170 y ss.

27. Wildenstein, RG 239, Subject Files, Wildenstein & Cie, 66891584, A1 73, NARA, F3.

28. Miguel Martorell Linares, «España y el expolio nazi de obras de arte», *Ayer*, n.º 55, 2004 (3), pp. 151-173.

7. EL MARCHANTE ADVENEDIZO

1. Manuel Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2010, p. 87.

2. «Translation. Schantung Handels A.G.», 1 de junio de 1946, RG 260, General Records Pertaining to External Assets Investigations, Schantung Handels AG, 2990221, A1 421, NARA, F3. «Gebruder Goedhart» y «Gebroeders Goedhart Anemings-bedrijf», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, 2990224, A1 422, NARA, F3.

3. Declaración autobiográfica a las autoridades españolas, 1945, s/f, 82/10146, AGA.

4. Kurt Erhardt, «Bavaria Decl. 1509», 31 de mayo de 1946, RG 260, Claims of Cultural Property Removed by German Forces, 1571290, A1 480. «Translation of Miedl's autobiography», RG 260, World War II, Administrative Records, 74062923, A1 493, NARA, F3.

5. El arte como inversión segura en tiempos de crisis, en Kim Oosterlinck, «Art as a war time investment: conspicuous consumption and discretion», *Economic Journal*, n.º 607, (2017), pp. 2665-2701.

6. Todos los entrecomillados provienen de los recuerdos de Daniel Henry Kahnweiler, *Mis galerías y mis pintores*, Madrid, Ardora Ediciones, 1991, pp. 129-130. Crisis en el mercado del arte alemán, en Joan L. Clinefelter, *Artists for the Reich. Culture and Race from Weimar to Nazi Germany,* op. cit., pp. 50 y ss.; en Países Bajos, Gerard Aalders, *Nazi Looting. The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, Nueva York, Berg, 2004, pp. 66 y ss.; en Francia, Héctor Feliciano, *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*, Barcelona, Planeta Deagostini, 2006, p. 173. Euwe y Oosterlinck han observado un repunte del mercado en Francia desde 1937: Jeroen Euwe y Kim Oosterlinck, «Art price economics in the Netherlands during World War II», *Journal for Art Market Studies*, vol. 1, n.º 1 (2017), pp. 48-67.

7. Aluvión de obras de arte, en Lynn Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., pp. 47 y ss.

8. Kurt Erhardt, «Bavaria Decl. 1509», 31 de mayo de 1946, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, World War II, Claims of Cultural Property Removed by German Forces, 1571290, A1 480. Jeroen Euwe, «Le marché de l'art aux Pays-Bas de 1940 à 1945», en Agnès Callu, Patrick Eveno y Hervé Joly (dirs.), *Culture et médias sous l'Occupation. Des entreprises dans la France de Vichy*, París, Éditions du CHTS, pp.85-102.

9. Flesche y la quinta columna, en Hersch Lauterpacht (ed.), *Annual Digest and Reports of Public International Law Cases. Year 1949*, Londres, Butterworth & Co., 1955, pp. 266 y ss. «Alfred Flesche», RG 239, Roberts Commission, Card files on Looting suspects, 1518884, A1, 26, NARA, F3. La SD y la captación de empresarios alemanes en el exterior, en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, World War II, Records Regarding the Foreign Exchange Depository, Fed, 7485239, A1 572, NARA. Flesche y el expolio a los judíos, Gerard Aalders, *Nazi Looting. The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, op. cit., pp. 127 y ss.

10. Resentimiento, en «Report n.º 3. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. Intento de captación, en RG 260, Records Regarding the Foreign Exchange Depository, Fed, 7485239, A1 572, NARA. Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker*, op. cit., pp. 103 y ss.

11. Pieter den Hollander, Ibid., p. 107.

12. Intentos de la SD por captarle en los años treinta, en RG 260, Records Regarding the Foreign Exchange Depository, Fed, 7485239, A1 572, NARA.

13. Schellenberg, en «Memorandum of 26.7.1945», RG 239, Subject Files, Alois Miedl, 66888925, A1, 73, NARA, F3.

14. Miedl en la Operación Bernhardt, en SCHWEND, FRITZ_0134-1, CIA-FOIA, https://www.cia.gov/library/readingroom/document/519bded1993294098d514975. Sobre la Operación Bernhardt, véase Gerard Aalders, *Nazi Looting. The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, op. cit., pp. 92 y ss.

15. Rousseau, en «Report n.º 3. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3

16. La invasión de los Países Bajos, en Gerhard Hirschfeld, *Nazi Rule and Dutch Collaboration. The Netherlands under German Occupation, 1940-1945*, Oxford, Berg, 1988, pp. 12 y ss.

8. EXPIAR EL ERROR DE VERSALLES

1. Ineficacia relativa de los bombardeos aéreos durante la Gran Guerra, en Jörg Friedrich, *El incendio. Alemania bajo los bombardeos. 1940-1945*, Madrid, Taurus, 2003, pp. 61 y ss.

2. Giulio Dohuet, *La guerra integrale* (prefazione di Italo Balbo, maresciallo dell'aria), Roma, Franco Campitelli, 1936, p. 408.

3. Enrique Bordes y Luis Sobrón, *Madrid bombardeado, 1936-1939*, Ayuntamiento de Madrid, 2019. Josep Maria Solé i Sabaté y Joan Villarroya, *España en llamas. La guerra civil desde el aire*, Madrid, Temas de Hoy, 2003.

4. Cita del asesor militar, en James W. Cortada, *Modern Warfare in Spain. American Military Observations on the Spanish Civil War, 1936-1939*, Dulles, Potomac Books, 2012, p. 204.

5. Renau, en Rocío Bruquetas Galán, «La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra: la acción de la Junta del Tesoro Artístico y su repercusión internacional», en Isabel Argerich Fernández y Judith Ara Lázaro (eds.), *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 201-219, p. 207. Sobre la evacuación del Museo del Prado, véase José Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, 2 vols.; Arturo Colorado Castellary, *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2008, y Rebeca Saavedra Arias, *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico español durante la Guerra Civil*, Santander, Universidad de Cantabria, 2016.

6. Evacuación de los museos franceses, en Rose Valland, *Le front de l'art: défense des collections françaises, 1939-1945*, op. cit., pp. 3 y ss. Daniel Henry Kahnweiler, *Mis galerías y mis pintores*, op. cit., pp. 139 y ss. Rosenberg, en Anne Sinclair, *21, Rue La Boétie*, París, Grasset, 2012, pp. 47 y ss. [ed. española: *Calle La Boétie 21*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013].

7. Evacuación de los archivos, en Sophie Coeuré, *La memoire spoliée. Les archives des Français, butin de guerre nazi puis soviétique, de 1940 à nos jours*, París, Payot, 2006, pp. 19 y ss. Vincent Laniol, «Des archives emblématiques dans la guerre: le destin «secret» des originaux des traités de Versailles et de Saint-Germain pendant la Seconde Guerre Mondiale», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2008/1 n° 229, pp. 21-42.

8. «Safeguarding of French and Jewish art possessions», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: statements of art dealers, 34807453, A1 519, NARA, F3.

9. Vincent Laniol, «Des archives emblématiques dans la guerre : le destin «secret» des originaux des traités de Versailles et de Saint-Germain pendant la Seconde Guerre Mondiale», op. cit. El Tratado de Versalles y la percepción de Francia como nación ofensora en el nazismo, en Johann Chapoutot, *La revolución cultural nazi*, Madrid, Alianza, 2018, pp. 159 y ss. Efectos de los tratados de paz de 1919 en el surgimiento del nacionalismo totalitario en Europa, en Robert Gerwarth, *Los vencidos. Por qué la Primera Guerra Mundial no concluyó del todo (1917-1923)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, pp. 287 y ss.

10. Para este párrafo y el siguiente, «Russia. Norman Foster», RG 239, Geographical working files, 69921853, A1 83, NARA, F3. Künsberg y el expolio en Francia, en Rose Valland, *Le front de l'art: défense des collections françaises, 1939-1945*, op. cit., pp. 28 y ss.

11. La cita de Hitler, en Rosa Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Barcelona, Acantilado, 2003, p. 402.

12. Vincent Laniol, «Des archives emblématiques dans la guerre : le destin «secret» des originaux des traités de Versailles et de Saint-Germain pendant la Seconde Guerre Mondiale», op. cit. Derribo del muro, en William Shirer, *Diario de Berlín. 1934-1941*, Barcelona, Debate, 2008, p. 350.

13. Günther en Christian Ingrao, *Creer y destruir. Los intelectuales en la máquina de guerra de las SS*, Barcelona, Acantilado, 2017, p. 125. Victimismo y revanchismo frente a Francia en el nacionalismo alemán, en Liah Greenfeld, *Nacionalismo. Cinco vías hacia la modernidad*, op. cit., pp. 509 y ss.

14. Las citas de Hitler, en Kajetan Mühlmann, 1945: «The total seizure of art objects through the Third Reich», RG 260, Restitution research records, Mühlmann-Kajetan Investigation, 34819251, A1 519, NARA, F3.

15. Rose Valland, *Le front de l'art: défense des collections françaises*, *1939-1945*, op. cit., p. 26. Sobre Kümmel, Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, op. cit., pp. 55 y ss.

16. Museos militares, en Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., pp. 178-179.

17. Un relato detallado de la captura del Altar de Gante, en Rose Valland, *Le front de l'art: défense des collections françaises, 1939-1945*, op. cit., pp. 120 y ss. Mühlmann: «The total seizure of art objects through the Third Reich», RG 260, Restitution research records, Mühlmann-Kajetan Investigation, 34819251, A1 519, NARA, F3.

18. Friedrich Christian Prinz zu Schaumburg-Lippe, en Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich,* op. cit., p. 125. «Fueron sustraídos...», en Cedric Gruat y Lucía Martínez, *El retorno de la Dama de Elche*, Madrid, Alianza Editorial, 2015, p. 53.

19. La cita sobre Guarrazar, en Arturo Colorado Castellary, *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 196.

20. Parrot, en Arturo Colorado Castellary, *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*, op. cit., p. 418.

21. Goering, en Arturo Colorado Castellary, Ibid., p. 329.

22. Albert Speer, *Memorias*, op. cit., pp. 322-3.

23. Jonathan Petropoulos, «Not a case or "Art for art's sake": The collecting practices of the Nazi Elite», *German Politics and Society*, 32, (1994: Verano), pp. 107-124.

9. LA MAQUINARIA

1. La historia de Lestang, Perdoux y Zeitschel, en este y los siguientes párrafos, en Jean Cassou, *Le pillage par les allemands des oeuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des juifs en France*, París, Éditions du Centre, 1947, pp. 132-133. «Guynot», en RG 239, «Card File on Art-Looting Suspects G», 66848128, A1 26, NARA, F3. «Perdoux, Yves», en RG 239, «Card File On Art-Looting Suspects, 1943-1946», 66846546, A1 26, NARA, F3. «Heil Hitler», en Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'Occupation. 1940-1944*, París, Tallandier, 2019, p. 42.

2. Rosenberg y las peripecias de su colección, en Anne Sinclair, *21, Rue La Boétie*, op. cit. También en Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., pp. 162 y ss. y Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'Occupation, 1940-1944,* op. cit., p. 64. Restitución de las *Nympheas* a los Rosenberg, en 1999, y más detalles sobre el caso, en https://next.liberation.fr/culture/1999/04/30/l-etat-restitueles-nympheas-le-marchand-juif-rosenberg-avait-ete-spolie-de-ce-tableau-en-1940_269989

3. Miedl's statement, «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

4. Inicio del expolio en Francia, en Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., pp. 147 y ss.

5. Metternich, en Rose Valland, *Le front de l'art: défense des collections françaises, 1939-1945*, op. cit., pp. 32 y ss.

6. Orden, en Jean Cassou, *Le pillage par les allemands des oeuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des juifs en France*, op. cit., p. 86.

7. Visitas de Goering a París, en Rose Valland, *Le front de l'art: défense des collections françaises, 1939-1945*, op. cit.

8. Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit., pp. 181 y ss. Miedl, en «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

9. Es el propio Hitler quien asegura que Linz será «una de las metrópolis….», en Rosa Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, op. cit., pp. 247 y ss. Aunque ha sido superada en más de un sentido, aún merece la pena leer sobre Linz, por lo vívida, la monografía de David Roxan y Ken Wanstall, *El buitre de Linz. La historia del robo de arte de Hitler,* México D.F., Editorial Diana, 1966.

10. «Miedl Case, Report n.º 4», RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3. Gran coleccionismo, en Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvarnishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren,* op. cit., pp. 2 y ss.

11. Cifras, en James S. Plaut, «Loot for the Master Race», *The Atlantic Monthly*, septiembre de 1946.

12. Rosa Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo,* op. cit., pp. 247 y ss.

13. Richard Overy, *Interrogatorios. El Tercer Reich en el banquillo*, Barcelona, Tusquets, 2003, p. 316. Peter Harclerode y Brendan Pittaway, *The Lost Masters. World War II and the Looting of Europe's Treasurehouses*, Nueva York, Welcome Rain Publishers, 2000, pp. 46 y ss.

14. «The Goering Collection», RG 239, Subject Files, 66886833, A1 73, NARA, F3.

15. Kenneth D. Aldford, *Hermann Göring and the Nazi Art Collection. The Looting of Europe's Art Treasures and Their Dispersal After World War II*, Londres, McFarland, 2012.

16. Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit. pp. 195 y ss.

17. Martin C. Dean, «Seizure of Jewish property and inter-agency rivalry in the Reich and in the Occupied Soviet Territories», en Gerald Feldman y Wolfgang Seibel (eds.), *Networks of Nazi Persecution. Bureaucracy, Business and the Organization of the Holocaust*, Nueva York, Bergham Books, 2005, pp. 88-1o3. «Miedl Case, Report n.º 4», RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3.

18. Pierre Bourdieu, *La distinción*, Madrid, Taurus, 1988. Jonathan Petropoulos, «Not a case or "Art for art's sake": The collecting practices of the Nazi Elite», op. cit., pp. 118 y ss. Baldur von Schirach, en Anna Maria Sigmund, *Las mujeres de los nazis*, op. cit., pp. 227 y ss.

19. «The Goering Collection», RG 239, Subject Files, 66886833, A1 73, NARA, F3. «Wallraf-Richartz Museum», RG 239, MFAA Field Reports. Development of the Picture Gallery of the

Wallraf-Richartz-Museum 1933-1944 by Otto H. Foerster [AMG-373], 66879991, A1 62, NARA, F3. «Príncipes y princesas», en Richard Overy, *Interrogatorios. El Tercer Reich en el banquillo*, op. cit., p. 310.

20. Kim Oosterlinck, «Art as a wartime investment: conspicuous consumption and discretion», *Economic Journal,* n.º 607, (2017), pp. 2665-2701.

21. Importancia de los regalos en la cultura nacionalsocialista, en Beatrice Hibou, *The Political Anatomy of Domination*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 25 y ss.

22. Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit., pp. 268 y ss.

23. Miedl, en «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. Sugerencias de Hofer, en Thomas Carr Howe Jr., *Salt Mines and Castles. The Discovery and Restitution of Looted European Art*, Nueva York, The Bobs-Merrill Company, 1946, p. 132. Albert Speer, *Memorias*, op. cit., pp. 584-6.

24. Rose Valland, *Le front de l'art: défense des collections françaises, 1939-1945*, op. cit., pp. 170-171.

25. Regalos de Franco, en Arturo Colorado Castellary, *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial, op. cit.*, pp. 242 y ss. Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit., pp. 268 y ss.

26. La cita del Informe Estreicher, en «Poland», RG 239, «Card File On Art-Looting Suspects, 1943-1946», 66846546, A1 26, NARA, F3. Sobre Karol Estreicher y la trascendencia de su informe: Wayne Sandholtz, *Prohibiting Plunder: How Norms Change*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 145 y ss.

27. Pacto con el diablo y un análisis concienzudo sobre las relaciones entre expertos en arte y expolio, en Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany,* op. cit.

28. «Posse, Hans», RG 239, «Card File on Art-Looting Suspects, 1943-1946», 66846546, A1 26, NARA, F3.

29. «D. I. R. # 12 - Hermann Voss», 15 de septiembre de 1945, T 209/29/7, NA.

30. Jonathan Petropoulos, «The polycratic nature of Art Looting: The dynamic balance of the Third Reich», en Gerald Feldman y Wolfgang Seibel (eds.), *Networks of Nazi Persecution. Bureaucracy, Business and the Organization of the Holocaust*, op. cit., pp. 108.

31. «C. I. R. # 4 - Linz; Hitler's Museum and Library», RG 239, Consolidated Interrogation Reports, 66892789, A1 75, NARA, F3.

32. Kenneth D. Aldford, *Hermann Göring and the Nazi Art Collection. The Looting of Europe's Art Treasures and Their Dispersal After World War II*, op. cit. «Gritzbach, Erich», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects G, 66848128, A1 26, NARA, F3.

33. «D. I. R. # 9 - Walter Andreas Hofer», RG 239, Detailed Interrogation Reports, 66892087, A1 74, NARA, F3.

34. El Negociado Mühlmann, en Gerard Aalders, *Nazi Looting. The Plunder of Dutch Jewry During the Second World War*, op. cit., pp. 62 y ss. Trayectoria de Mühlmann, Jonathan Petropoulos, «Art Historians and Nazi Plunder», *New England Review*, 21, 1, 2000, pp. 5-30.

10. GOUDSTIKKER

1. «Eine Stimme» es un poema que Jacques Goudstikker escribió en 1937 para su mujer Désі; citado en Yehudit Shendar y Niv Goldberg, «The insatiable pursuit of art. The Jacques Goudstikker collection and Nazi art looting», en Peter C. Sutton (dir.), *Reclaimed. Paintings from de Collection of Jacques Goudstikker*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 36.

2. George Mihan, *Looted Treasure: Germany's Raid on Art*, Londres, Alliance Press Limited, 1943, p. 18. Sobre el Negociado Mühlmann, Gerard Aalders, *Nazi Looting. The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, op. cit., pp. 62 y ss. Y sobre la trayectoria de Mühlmann, Jonathan Petropoulos: «Art Historians and Nazi Plunder», *op. cit*.

3. Posse en La Haya en abril, en Restitutiecommissie. Koenigs, https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_rc_4123.html

4. Hofer en los Países Bajos, en este y los siguientes párrafos, en Lynn Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., pp. 126 y ss.

5. «Verdadera sensación», en «C.I.R. # 2-The Goering Collection», p. 66, RG 239, Consolidated Interrogation Reports, 66892412, A1 75, NARA, F3. Ganga, en la declaración de Miedl, Report n.º 3, RG 239, Subject Files, Alois Miedl, 1940-1946, 66888925, A1 73, NARA, F3.

6. Model y Miedl, en «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

7. Que el gusto artístico de Miedl era pobre, en el informe de Jan Vlug sobre Mühlmann, diciembre de 1945, p. 37, https://www.lootedart.com/NITGVN553841. «Carta de Alois Miedl a Désі Goudstikker», 23 de abril de 1945, RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3.

8. Para la vida de Jacques Goudstikker, en este y los siguientes párrafos, puede consultarse el libro de Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker,* op. cit., pp. 22 y ss. También, Peter C. Sutton (dir.), *Reclaimed. Paintings from de Collection of Jacques Goudstikker,* op. cit.

9. Peter C. Sutton, «Jacques Goudstikker (1897-1940): Art Dealer, Impresario and Tastemaker», en Peter C. Sutton (dir.), *Reclaimed. Paintings from de Collection of Jacques Goudstikker*, op. cit., p. 14-35. Adquisiciones en la colección del káiser, en *Heraldo de Madrid*, 8 de mayo de 1930.

10. Yehudit Shendar y Niv Goldberg, «The insatiable pursuit of art. The Jacques Goudstikker collection and Nazi art looting», en Peter C. Sutton (dir.), *Reclaimed. Paintings from de Collection of Jacques Goudstikker*», op. cit., p. 41.

11. Confianza en que los alemanes respetaran la neutralidad, en Bob Moore, *Victims and Survivors. The Nazi Persecution of the Jews in the Netherlands, 1940-1945*, Nueva York, Arnold, 1997, pp. 42 y ss.

12. Désі Goudstikker, en Lawrence M. Kaye, «The restitution of the Goudstikker collection», en Peter C. Sutton (dir.), *Reclaimed. Paintings from de Collection of Jacques Goudstikker*, op. cit., p. 57. Ametrallamientos, en el testimonio de Leesha Rose, judía neerlandesa que no consiguió huir; citado en Victoria Sherrow, *Cities at War. Amsterdam*, Nueva York, New Discovery Books, 1992, p. 25.

13. Trabas a los emigrantes, en Saul Friedländer, *El Tercer Reich y los judíos (1939-1945). Los años del exterminio*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, pp. 137 y ss.

14. Paul R. Bartrop, *The Evian Conference of 1938 and the Jewish Refugee Crisis*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.

15. Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker,* op. cit., pp. 93 y ss.

16. Emigración germana a los Países Bajos, Bob Moore, *Victims and Survivors. The Nazi Persecution of the Jews in the Netherlands, 1940-1945*, op. cit., p. 32. La cita, en p. 48.

17. Pim Griffoen y Ron Zeller, «A comparative analysis of the persecution of the Jews in the Netherlands and Belgium during the Second World War», *The Netherlands Journal of Social Sciences*, 34, 1998, pp. 126-164.

18. Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikke,* op. cit., pp. 84 y ss.

19. Ilegitimidad de la reunión de accionistas y las decisiones derivadas, en https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_115.html

20. «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

21. Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker,* op. cit., pp. 84 y ss.

22. Carta de A. van der Bergh a Désí Goudstikker, 10 de octubre de 1940, RG 226, Record of the OSS, Memorandums and correspondence relatives to the art collection of Jacques Goudstikker, Recovery of looted art, 24901937, NM 54 30, NARA.

23. Mühlmann: «The total seizure of art objects through the Third Reich», RG 260, Restitution research records, Mühlmann-Kajetan Investigation, 34819251, A1 519, NARA, F3. Seyss-Inquart: «Interrogation of Seyss-Inquart», RG 260, Records relating to the Status of MMFA, Interrogations of War Criminals, 74127083, A1 497, NARA, F3.

24. Mühlmann, en «Alois Miedl Kunstgeschafte in Holland», en RG 260, Restitution Research records, Mühlmann-Kajetan Investigation, 34819535, A1 519, NARA, F3. «Dr. Gritzbach uber Goering», RG 260, Restitution Research Records, Goering-Gurlitt Investigation ,34809581, A1 519, NARA, F3.

25. «Verdaderamente baja», en «Rapport of external assets of Hermann Goering», pp. 69 y ss., en RG 260, Report and exhibits relating to investigations, Göring Hermann External Assets, 2990224, A1 422, NARA, F3. Mercado del arte y precios, en Jeroen Euwe y Kim Oosterlinck, «Art price economics in the Netherlands during World War II», *Journal for Art Market Studies*, vol. 1, n.º 1 (2017), pp. 48-67.

26. «Oscura», en «The Goudstikker Firm», RG 239, Roberts Commission, MFAA Archive branch, Goudstikker Firm (sic), 66879456, A1 62, NARA, F3. «Entretenida», en «European Art Treasures Recovered», RG 239, Correspondence 1943-1946, Crosby Sumner Mcknight, 66811434, A1 7, NARA, F3. Descripción del edificio, en Edward Dolnick, *The Forger's Spell. A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century*, Nueva York, Harper Collins e-books, 2008, p. 265.

27. Intentos de deportación, en Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker,* op. cit., pp. 103 y ss. *Washington Evening Star*, 8 de septiembre de 1945. FEA, en «Looted art in Occupied territories, neutral countries and Latin America», p. 21, RG 239, Report from advisors overseas, London Dispatch n.º 24195, 66836975, A1 13, NARA, F3. Mühlmann: «The total seizure of art

objects through the Third Reich», RG 260, Restitution research records, Mühlmann-Kajetan Investigation, 34819251, A1 519, NARA, F3.

28. Juventudes Hitlerianas, en «Report interview with Theo Gusten», RG 239, Records relating to restitution of cultural materials, OSS, Special reports ALIU, 66839092, A1 14, NARA, F3. «Más floreciente», «Information on pictures in the Goudstikker Collection», RG 260, General Records, Miedl-Goudstikker, 74045919, A1 492, NARA, F3.

29. Mühlmann, en «Alois Miedl Kunstgeschafte in Holland», en RG 260, Restitution Research records, Mühlmann Kajcton, 34819535, A1 519, NARA, F3. «Prisa por pagar», en «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

30. Staff, en «CIR 2 The Goering Collection (1 of 2)», p. 71, RG 239, Subject Files, 66886833, A1 73, NARA, F3. «Interrogation of Dr. Walter Funk», RG 260, General Records pertaining to external assets investigations, Interrogations of Hermann Goering and friends of the family, 2990221, A1 421, NARA, F3.

31. Informe del subsecretario del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1 de marzo de 1946, 82/10146, AGA.

11. QUE NO QUEDE NI EL MÁS MÍNIMO RASTRO

1. «Interrogation of Seyss-Inquart», RG 260, Records relating to the Status of Monuments, Museums and Archives, Interrogations of War Criminals, 74127083, A1 497, NARA, F3.

2. Bombardeos sobre Alemania, en Jörg Friedrich, *El incendio. Alemania bajo los bombardeos. 1940-1945*, op. cit.

3. Mito movilizador, por ejemplo, en Christian Ingrao, *Creer y destruir. Los intelectuales en la máquina de guerra de las SS*, Barcelona, Acantilado, 2017, pp. 290 y ss.

4. Adolf Hitler, *Mi lucha*, Barcelona, Editorial Mateu, 1962, p. 317. Guerra de aniquilación, en Mark Mazower, *Hitler's Empire. How the Nazis ruled Europe*, Nueva York, Penguin, 2008, p. 139. Acerca del mito del este en la cultura alemana y el pensamiento nazi, véase Robert Jan van Pelt, «Bearers of culture, harbingers of destruction. The mythos of the Germans in the East», en Richard A. Etlin (ed.), *Art, Culture and Media under the Third Reich*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, pp. 99-134. La invasión de la URSS como búsqueda de un imperio colonial, en Timothy Snyder, *Tierras de sangre. Europa entre Hitler y Stalin*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, pp. 193 y ss. Guerra de aniquilación, en Mark Mazower, *Hitler's Empire. How the Nazis ruled Europe*, op. cit., p. 139.

5. La descripción de Maiski, en Mark Mazower, *Hitler's Empire. How the Nazis ruled Europe*, op. cit., pp. 138-39.

6. «No necesitamos leña», en «Yasnaya Polyana, Russia», RG 239, Geographical working files, 69921853, A1 83, NARA, F3. Künsberg, en «Russia. Norman Foster», RG 239, Geographical working files, 69921853, A1 83, NARA, F3.

7. Hitler, en Mark Mazower, *La Europa negra*, Valencia, Barlin Libros, 2017 (ed. or. 1998), p. 197.

8. Heydrich, en Johann Chapoutot, *La revolución cultural nazi*, Madrid, Alianza, 2018, p. 109.

9. «Líderes espirituales», en Timothy Snyder, *Tierras de sangre. Europa entre Hitler y Stalin*, op. cit., pp. 183 y ss.

10. Estas prácticas de genocidio cultural están descritas en el «Black Book Poland», RG 239, Geographical Working Files, Poland, 66921359, A1 83, NARA, F3. Albert Speer, *Memorias*, op. cit., p. 323.

11. Himmler y la formación profesional, en Mark Mazower, *La Europa negra*, op. cit., pp. 204 y ss. Frank, en Richard J. Evans, *El Tercer Reich en guerra*, Barcelona, Península, 2017 (ed. or. 2008), pp. 63-64. Guerra total y genocidio cultural, en Sophie Coeuré, *La memoire spoliée. Les archives des Français, butin de guerre nazi puis soviétique*, op. cit., p. 14.

12. Para esto, Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit*.,* pp. 79 y ss. y 229 y ss.

13. La orden de Frank, en «Black Book Poland», pp. 334-335», RG 239, Geographical Working Files, Poland, 66921359, A1 83, NARA, F3.

14. El trayecto entre la inicial política segregacionista y el exterminio, en Raul Hilberg, *La destrucción de los judíos europeos*, op. cit., y Saul Friedländer, *El Tercer Reich y los judíos (1933-1939). Los años de la persecución,* op. cit., y *El Tercer Reich y los judíos (1939-1945). Los años del exterminio*, op. cit. Los diarios de Victor Klemperer constituyen una fuente de primera mano para seguir, día a día, la expulsión de los judíos de la vida pública: Victor Klemperer, *Quiero dar testimonio hasta el final. Diarios. 1933-1945*, op. cit.

15. Que el expolio de los bienes judíos ha ocupado hasta hace poco un papel secundario en la historiografía, en Martin Dean, Constantin Goschler y Phillip Ther (eds.), *Robbery and Restitution. The Conflict over Jewish Property in Europe*, op. cit. Saul Friedländer, *El Tercer Reich y los judíos (1939-1945). Los años del exterminio*, op. cit., p. 652. «Antes que un asunto económico...», en *Mission d'étude sur la spoliation des juifs de France: Rapport général*, París, Documentation Française, 2000, p. 170. Raul Hilberg, *La destrucción de los judíos europeos,* op. cit., p. 514.

16. *Möbel Aktion*, en Anette Wieviorka y Floriane Azoulay, *Le pillage des appartements et son indemnisation*, París, La Documentation française, 2000. Asimismo, en el impresionante repertorio fotográfico compilado por Sarah Gensburger, *Witnessing the Robbing of the Jews: A Photographic Album, Paris, 1940-1944*, Indiana University Press, 2015. Número de viviendas, en Josefine Leistra, «A short history of art loss and recovery in the Netherlands», en Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War. World War II and its Aftermath: The Loss, Reappearance and Recovery of Cultural Property*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1997, pp. 53-57.

17. Willem de Vries, *Sonderstab Musik*, op. cit., pp. 143 y ss. Jiří Weil, *Vida con estrella,* Madrid, Impedimenta, 2017 (ed. or. 1949), pp. 142-143.

18. Elie Wiesel, *Trilogía de la noche*, Madrid, Austral, pp. 19 y 31.

19. Las medias, en Saul Friedländer, *El Tercer Reich y los judíos (1939-1945). Los años del exterminio*, op. cit., p. 656. Informe sobre los andrajos, en Leon Poliakovy Josef Wulf, *El Tercer Reich y los judíos. Documentos y estudios*, op. cit., p. 60. Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, op. cit.

20. Katja Petrowskaja, *Tal vez Esther*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2015, p. 134.

21. El nexo entre expolio de obras de arte y política racial ha sido trabajado a fondo por Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit.; Gerald Aalders, *Nazi Looting. The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, op. cit., pp. 185 y ss. Scholz, en Anette Wieviorka y Floriane Azoulay, *Le pillage des appartements et son indemnisation*, op. it., pp. 17-18.

22. Sobre el pillaje de objetos artísticos de escaso valor en domicilios de clase media y el objetivo de borrar la memoria judía, véase Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvanishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, op. cit., pp. 161-162.

23. Agradezco a María Sierra las sugerencias sobre el expolio y genocidio de los roma y de los sinti. La guía americana es: «German Basic Handbook. ABC of German Administration and Public Services», pp. 97-98. RG 239, Roberts Commission, MFAA Branch Field Reports, AMG-339,66878203, A1 62, NARA, F3. Respecto a la menor atención recibida, véase, por ejemplo, Andrew Woolford y Stefan Wolejszo, «Collecting on moral debts: reparations for the Holocaust and Porajmos», *Law & Society Review*, vol. 40, n.º 4 (2006), pp. 871-906.

24. Tomás Daniel en Jirí Lípa, «The fate of Gypsies in Czechoslovakia under Nazi dominatio», en Michael Berenbaum, *A Mosaic of Victims: Non-Jews Persecuted and Murdered by the Nazis*, Nueva York, New York University Press, 1990, p. 215.

25. Requisa tras la deportación, en Gerhard Baumgartner, Irmgard Bibermmann, Maria Ecker y Robert Sigel, *The Fate of the European Roma and Sinti During the Holocaust. Teacher's Manual*, www.romasintigenocide.eu

26. Jud Nirenberg, *Rukeli. Johann Trollmann y la resistencia romaní antinazi,* Madrid, Punto de Vista Editores, 2018, p. 150.Willem de Vries, *Sonderstab Musik*, op. cit.

27. La OSS elaboró un informe exhaustivo sobre la actividad del ERR en Francia; RG 238, National Archives Collection of World War II War Crimes Records, Library Reference Files, OSS-ALIU, C. I. R, n.º 1, The Activity of the Einsatzstab Rosenberg in France, 6251518, P 66, NARA, F3. Sobre la estructura de la ERR, Willem de Vries, *Sonderstab Musik,* op. cit.

28. Bibliotecas masónicas, en «From Edith A. Stanton to Allen Raymond», 29/11/1946, RG 260, Administrative records, Correspondence: General - Division, mayo de 1946-diciembre de 1947, Roll 023, NARA, F3. Sobre la ERR y el expolio de archivos y bibliotecas, Sophie Coeuré, *La memoire spoliée. Les archives des Français, butin de guerre nazi puis soviétique*, op. cit.

29. Casas del pueblo y Vandervelde, en Jacques Lust, «The spoils of war removed from Belgium during World War II», en Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of Art*, op. cit., pp. 58-62. Instituto Internacional de Historia Social y Archivo Internacional del Movimiento de las Mujeres, en Josefine Leistra, «A short history of art loss and recovery in the Netherlands», en Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War*, op. cit., pp. 53-57.

12. EL ARIANIZADOR AMABLE

1. RG 260, Records Regarding the Foreign Exchange Depository, Fed, 7485239, A1 572, NARA.

2. El cuadro de Cranach, y la relación entre Tietje y Wolf al respecto, en Restitutiecommissie, Recommendation n.º 1.101, https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_1101.html. Miedl y Wolf en Indonesia, en «Report interview with Theo Gusten»,

RG 239, Records relating to restitution of cultural materials, OSS, Special reports ALIU, 66839092, A1 14, NARA, F3.

3. El informe aliado de 1943 se reproduce en «Safehaven report n.º 480», 7 de marzo de 1947, RG 263, Records of the Central Intelligence Agency, 1894-2002, Select documents of the OSS, OSS-SSU-CIG-Early CIA documents vol. 5 jobs 76-00784r, 76-00789r, 81-00815r, 26299713, A1 90, NARA.

4. Para este y el siguiente párrafo, véase Gerald Howson, *Armas para España. La historia no contada de la Guerra Civil española*, Barcelona, Península, 1998, pp. 314 y ss. La política de no intervención, en Enrique Moradiellos, «El contexto internacional de la guerra civil: entre la intervención y la no intervención», en Enrique Fuentes Quintana (dir.) y Francisco Comín (coord.), *Economía y economistas españoles en la guerra civil*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Real Academia de Ciencias Políticas y Morales, vol. 1, 2008, pp. 299-339.

5. Cinetone, en https://www.eyefilm.nl/collectie/filmgeschiedenis/artikel/cinetone-jaren-dertig-tot-1948. En la documentación aliada, el banco aparece citado como Polnische Kommerz Bank, véase, por ejemplo «Index», p. 9 en RG 239, Subject Files, Menten, H. W. 66888651, A1 73, NARA, F3. Sin embargo, Gerald Howson lo denomina Polski Bank Komercyjny en Gerald Howson, *Armas para España. La historia no contada de la Guerra Civil española*, op. cit., p. 314.

6. Para la expedición de Hofer, véase el capítulo 10.

7. Historia del Cranach, en Restitutiecommissie, Recommendation n.º 1101, https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_1101.html.

8. Jan Steen, en George Mihan, *Looted Treasure. Germany Raid on Art,* op. cit., p. 20. Ocupación de la finca y traslado de los bienes de la casa a Alemania, en Restitutiecommissie, Recommendation n.º 1.104, https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_1104.html

9. Los cuadros que le vende a Hofer, en «CIR 2 The Goering Collection (1 of 2)», p. 70, RG 239, Subject Files, 66886833, A1 73, NARA, F3. Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker,* op. cit., pp. 108 y ss.

10. «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. Reconocimiento del derecho de Marcel Wolf a recuperar los cuadros, en https://www.obs-traffic.museum/sites/default/files/ressources/files/origins_unknown_interim_3.pdf

11. Domingo Lilón, «Propaganda y política migratoria dominicana durante la Era de Trujillo (1930-1961)», *Historia y Comunicación Social*, 1999, n.º 4, p. 58.

12. «Interrogation of Seyss-Inquart», RG 260, Records relating to the Status of Monuments, Museums and Archives, Interrogations of War Criminals, 74127083, A1 497, NARA, F3. Mühlmann, en «Alois Miedl Kunstgeschafte in Holland», en RG 260, Restitution Research records, Mühlmann Kajcton, 34819535, A1 519, NARA, F3.

13. «Miedl's statement», «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

14. Declaración de los bienes de Miedl al legar a España, en «Nota para el Sr. Subsecretario», 8 de julio de 1947, 82/10146, AGA. Dudas de Rousseau, en «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. Presión de

Miedl sobre los coleccionistas judíos, en Restitutiecommissie, Recommendation n.º 1.36 https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_136.html

15. Aufhäuser, en Restitutiecommissie, Recommendation n.º 1.29, https://www.restitutiecommissie.nl/en/summary_rc_129.html; Brünell, en Restitutiecommissie, Recommendation n.º 136, https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_1.36.html; Simon, en Restitutiecommissie, Recommendation n.º 1.28, https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_128.html

16. Miedl alega que no compró pinturas expoliadas, en «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. Sobre la familia May, y la actividad económica y social de Paul, véase http://erijswijk.blogspot.com/2012/11/paul-may-and-einsatzstab-reichsleiter.html

17. La trayectoria del cuadro, en la resolución de la Comisión de Restituciones holandesa, en Restitutiecommissie, Recommendation n.º 1.39, https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_139.html

18. Lynn H. Nicholas: *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., pp. 142 y ss. «Bericht über die sammlung Mannheimer», en RG 260, Restitution Research records, Mühlmann Kajcton, 34819535, A1 519, NARA, F3. Es Baldur von Schirach quien insiste en la rivalidad entre Miedl y Mühlmann, «Von Schirach, Baldur», RG 238, Interrogations, Summaries of Interrogations, and Related Records, 57333697, NM-66 7A, NARA, F3.

19. Guttman, en Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., pp. 135-136; Katz y su parentela, en Ibid., pp. 139-141. Van Buuren, en Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvanishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, op. cit., pp. 160-161.

20. Lisser & Rosenkranz, en Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker,* op. cit., pp. 106 y ss. y Restitutiecommissie, Recommendation n.º 4.123, https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_rc_4123.html. Von Rath, en «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

21. Para este y el siguiente párrafo, «Carta de Alois Miedl a Désí Goudstikker», 23 de abril de 1945, RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3.

22. Katz, en Advisory Committee on the Assessment of Restitution Applications for Items of Cultural Value and the Second World War: Report 2012, p. 69. https://www.restitutiecommissie.nl/sites/default/files/Report%202012.pdf

23. «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

24. «Nadie hubiera sido capaz», en RG 260, Records Regarding the Foreign Exchange Depository, Fed, 7485239, A1 572, NARA.

25. Sobornos a Ferdinand aus der Fünten, en «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

26. Ruth Liepman, *Maybe Luck isn't Just Chance*, Evanston, Northwestern University Press, 1997, p. 66.

13. PERROS DE PRESA

1. Esta canción la canta Marlene Dietrich en la película de Billy Wilder *Berlín-Occidente* (*Foreign Affair*), 1948.

2. El análisis del expolio y la política económica alemana en los territorios ocupados puede hallarse en un informe elaborado por los aliados para los juicios de Núremberg: «Trial brief on The spoliation in Western Europe», RG 260, Records Regarding Bank Investigation, Dresdner Bank Exhibits, 151-170, 66378246, A1 557, NARA, F3.

3. Acaparamiento y mercado negro durante la *drôle de guerre*, en Manuel Chaves Nogales, *La agonía de Francia*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2010, pp. 74-75. También en un informe del coronel de la *Luftwaffe*, Josef Veltjens, de enero de 1943, en Office of United States Chief of Counsel for Prosecution of Axis Criminality, *Nazi Conspiracy and Aggression*, vol. IV, Washington, United States Government Printing Office, 1946, p. 329. La cita de Veltjens, en este mismo informe, p. 331. Deseo de Goering, en «Trial brief on the spoliation of France», s/f, Donovan Nuremberg Trials Collection, Cornell University Library, https://lawcollections.library.cornell.edu/nuremberg/catalog/nur:00807

4. Miedl en el mercado negro, y la Veland en estos años, en Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker,* op. cit., pp. 106 y ss. Hollander obtiene su información de los juicios que Miedl afrontó en los Países Bajos durante la posguerra.

5. Organización del mercado negro en los Países Bajos, en este y los siguientes párrafos, en el trabajo inédito de Myriam Daru, pero disponible en academia.edu, «Sommer's list», 3 de noviembre de 2015, https://www.academia.edu/40036273/Sommer_s_List-_Between_opportunism_and_righteousness_in_WW_II_Amsterdam. Mercado negro en Europa Occidental bajo el Tercer Reich, en Paul Sanders, «Economic draining: German black market operations in France, 1940–1944», *Global Crime*, 9:1-2 (2008), pp. 136-168. Oficinas Clandestinas Oficiales, en Rémy, *Profil d'un espion*, París, Plon, 1953, p. 43.

6. Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker,* op. cit., pp. 89-106.

7. Protección a los judíos que trabajaban en sectores clave de la economía, Bob Moore, *Victims & Survivors*. *The Nazi Persecution of the Jews in the Netherlands, 1940-1945*, op. cit., pp. 139 y ss. En los Países Bajos, Myriam Daru, «Sommer's list», op. cit.

8. Economista alemán, en Götz Aly, *La utopía nazi. Cómo Hitler compró a los alemanes*, op. cit., p. 109. Goering, en Jacques Delarue, *Trafics et crimes sous l'Occupation*, París, Fayard, 1968, pp. 78-79. «Trial brief on the spoliation in Western Europe», RG 260, Records Regarding Bank Investigation, Dresdner Bank Exhibits, 151-170, 66378246, A1 557, NARA, F3.

9. Paul Sanders, «Economic draining: German black market operations in France, 1940-1944», op. cit. «Interallied information», 5 de enero de 1943, FO-371-36364-6.

10. «Inter-Allied Declaration against Acts of Dispossession Committed in Territories Under Enemy Occupation or Control», 5 de enero de 1943, https://www.lootedartcommission.com/inter-allied-declaration

11. Devaluación, *clearing* y gastos de ocupación en Francia, en Paul Sanders, *Histoire du marché noir. 1940-1946*, París, Perrin, pp. 167 y ss. Para los Países Bajos, Gerard Aalders, *Nazi Looting. The*

Plunder of Dutch Jewry during the Second World War, op. cit., pp. 11 y ss. Una visión global, en Götz Aly, *La utopía nazi. Cómo Hitler compró a los alemanes*, op. cit.

12. Las cifras proceden de Grégory Auda, *Les belles années du milieu. 1940-1944. Le grand banditisme dans la machine répressive allemande en France*, París, Michalon, 2013, p. 60. Véase también «Trial brief on the spoliation in Western Europe», RG 260, Records Regarding Bank Investigation, Dresdner Bank Exhibits, 151-170, 66378246, A1 557, NARA, F3 y Bank for International Settlements, *Fourteenth Annual Report. 1st April 1943-31st March 1944*, Basle, 1944, p. 161. El total de los costes de ocupación franceses, por diversos conceptos, en Filippo Occhino, Kim Oosterlinck y Eugene N. White, «How Much Can a Victor Force the Vanquished to Pay? France under the Nazi Boot», *The Journal of Economic History*, vol. 68, n.º 1 (marzo de 2008), pp. 1-45.

13. El mercado negro en el contexto de la actividad empresarial francesa, en Renaud de Rochebrune y Jean-Claude Hazera, *Les patrons sous l'occupation*, París, Éditions Odile Jacob, 1995, pp. 183 y ss. Porcentaje francés, en Paul Sanders, *Histoire du marché noir. 1940-1946,* op. cit., p. 245. Países Bajos, Hein A. M. Klemann, «Did the German Occupation (1940–1945) Ruin Dutch Industry?», *Contemporary European History*, 17, 4 (2008), pp. 457-481, p. 466. Raymond Aron, *Chroniques de guerre. La France libre, 1940-1945*, París, Gallimard, 1990, p. 316.

14. Autarquía e intervención de la economía en el Tercer Reich, en Richard Evans, *El Tercer Reich en el poder*, Barcelona, Península, 2017, pp. 342 y ss. Medidas de intervención de la economía en Francia, en Fabrice Grenard, *La France du marché noir (1940-1949)*, París, Petite Bibliothèque Payot, 2012, p. 19 y ss. 15 % en los Países Bajos, en Hein A. M. Klemann, «Did the German Occupation (1940–1945) Ruin Dutch Industry?», op. cit., pp. 457-481. Ordenanza del 12 de junio, en Jacques Delarue, *Trafics et crimes sous l'Occupation,* op. cit., p. 24.

15. Gasto de los soldados, Götz Aly, *La utopía nazi. Cómo Hitler compró a los alemanes*, op. cit., pp. 117 y ss., la cita corresponde a un intendente del ejército alemán. También, Gerard Aalders, *Nazi Looting. The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, op. cit., pp. 18 y ss.

16. Informe, en Office of United States Chief of Counsel for Prosecution of Axis Criminality, *Nazi Conspiracy and Aggression*, op. cit., vol. III, p. 937.

17. Efectos del mercado negro sobre la población civil en Francia, en Paul Sanders, *Histoire du marché noir, 1940-1946*, op. cit., pp. 125 y ss. Raymond Aron, *Chroniques de guerre. La France libre, 1940-1945*, op. cit., p. 310.

18. Trabajadores deportados a Alemania en Bélgica, Países Bajos y Francia, en Pieter Lagrou, *The Legacy of Nazi Occupation. Patriotic Memory and National Recovery in Western Europe, 1945-1965*, Cambridge University Press, 2000. Frontera, en «Relations avec les autorités d'occupation», Sous Prefecture de Bayonne, 31 de marzo de 1943, F-1cII-1180, Centre d'Accueil et de Recherche des Archives Nationales (en adelante, CARAN). Refugiados españoles, en Louis Poullenot, *Basses Pyrénées. Occupation et libération. 1940-1945*, Biarritz, Atlántica, 2014, pp. 138 y ss. Sobre Miranda de Ebro, Javier Rodrigo, *Cautivos. Campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 277 y ss.

19. Servicio de Trabajo Obligatorio y auge de la resistencia, en Julian Jackson, *La France sous l'occupation: 1940-1944*, París, Flammarion, 2004, pp. 561 y ss. Albert Speer, *Memorias*, op. cit., p. 560.

14. LAS COMPRAS MASIVAS Y EL EXPOLIO DE LOS PATRIMONIOS ARTÍSTICOS NACIONALES

1. Carta de Antonio María Aguirre Gonzalo, cónsul español en Hendaya, al cónsul español en Burdeos, Enrique Beltrán, 14 de septiembre de 1943, Ministerio de Asuntos Exteriores (en adelante, MAE) (10) 30 54/11773, AGA. «Tengo ya una buena…», en carta de Aguirre a Enrique Cujo, 5 de diciembre de 1944, MAE, (10) 30 54/03883, AGA.

2. *La Vanguardia*, 8 de abril de 1988. Carlos Sanz Díaz, *España y la República Federal de Alemania (1949-1966), Política económica y emigración, entre la Guerra Fría y la distensión*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid (UCM), Madrid, 2005, pp. 69 y ss.

3. Carta de Beltrán Masses a Aguirre, s/f (1944), MAE (10) 30 54/03882, AGA.

4. Devaluación del marco respecto al franco, en Paul Sanders, *Histoire du marché noir. 1940-1946*, op. cit., p. 167. Devaluación del franco respecto a la peseta, en «Nota para el Consulado de Hendaya», 21 de diciembre de 1943, MAE (10) 30 54/11773, AGA. Por debajo de diez pesetas, en César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas, 1979 (ed. or. 1950), p. 499.

5. Mariano Daranás, *ABC*, 18 de marzo de 1943. Sobre asaltos a villas turísticas, véase, por ejemplo, «Duval, Jean», RG 239, Card files on Looting suspects C-D, 1518884, A1, 26, NARA, F3.

6. Alza de precios, en Géraldine Clémence David, Jeroen Euwe, Noémie Goldman y Kim Oosterlinck, «“Preisespielen gar keine Rolle”. The booming art market in occupied Western Europe, 1940-1945», en Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens y Christian Huemer (eds.), *Markt und Macht. Der Kunsthandel im «Dritten Reich»*, Berlín, De Gruyter, 2017, pp. 27-48.

7. Precio de las obras de tamaño medio, en Kim Oosterlinck, *Art as a Wartime Investment. Conspicuous Consumption and Discretion*, Bruselas, Centre Emile Bernheim, CEB Working Paper n° 13/039, octubre de 2013, p. 33.

8. Sert, en carta del cónsul de Hendaya a la condesa de la Torre, de la embajada en París, del 10 de junio de 1944, MAE (10) 30 54/03880, AGA. «Lo que a mí me interesa», en carta a M. Pascual, 2 de julio de 1944, MAE (10) 30 54/03884, AGA. Mesa Luis XV, en carta a Sr. D’Attainville, París, MAE (10) 30 53/03884, AGA.

9. Cartas de Julián Tellaeche a Antonio Aguirre, 7 y 17 de diciembre de 1943, MAE (10) 30 54/03880, AGA, y de Aguirre a Tellaeche, 25 de abril de 1944, MAE (10) 30 54/03882, AGA. Carta de Beltrán Masses a Aguirre, s/f (1944), MAE (10) 30 54/03882, AGA. Carta de Lucas de la Peña Moreno a Aguirre, 8 de noviembre de 1943, MAE (10) 30 54/03880, AGA, y de Pedro Vilanova a Aguirre, 14 de abril de 1944, MAE (10) 30 54/03883, AGA. Cartas de Aguirre a Pedro Vilanova, 29 de enero y 5 de julio de 1944, y de Pedro Vilanova a Aguirre, MAE 24 de marzo y 16 de junio de 1944 (10) 30 54/03883, AGA. Carta de Enrique Cujo a Aguirre, 5 de diciembre de 1944, MAE (10) 30 54/03883, AGA. El Bray en el Museo de Linz, en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Records Relating to Property Accessions, Property Card Number, 4845/Aussee 394, 3725277, A1 521, NARA, F3.

10. Carta de Aguirre a «Objects d’art Ch. Gely», s/f/ (1944), MAE (10) 30 54/03883, AGA. Carta de Aguirre a Pedro Vilanova, 29 de agosto de 1944, MAE (10) 30 54/03883, AGA.

11. Cartas de D'Atri a Aguirre, 13 de noviembre de 1943, MAE (10) 30 54/03880, AGA, y del conde de Motrico a Aguirre, 31 de enero de 1944, MAE (10) 30 54/03883, AGA. Cartas de Vilanova a Aguirre, 3 de febrero de 1944, MAE (10) 30 54/03883, AGA, y de Emilio Navasqüés a Aguirre, 9 de agosto de 1944, MAE (10) 30 54/03882, AGA. Cartas cruzadas entre Areilza y Navasqüés, del 30 de octubre, 3 y 5 de noviembre de 1946, 82/10146, AGA.

12. César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, op. cit., p. 517.

13. Torrubia, «Economic Warfare Department», 2 de julio de 1945, FO 837/1156, NA. Torrubia cedía con frecuencia sus pinturas para exposiciones temporales. Véase, por ejemplo, Museo Municipal de San Telmo, *Exposición de pintura antigua y moderna de las colecciones particulares de esta ciudad. Catálogo*, San Sebastián, 1945.

14. «Art Looting Investigation Unit. Final report», p. 88, 01/05/1946, RG 239, Reports 1944-1946, 66808646, A1 6, NARA F3. «Lucas Moreno», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, 66848519, A1 26, NARA, F3. Federico Beltrán Masses, 77W509-196643, Archives de la Préfecture de Police de Paris (en adelante APPP). Beltrán Masses colaboracionista, en Rosa Sala Rose y Placid García-Planas, *El marqués y la esvástica*, Barcelona, Anagrama, 2014, pp. 252 y ss.

15. «Pierre Blanc», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, 1943-1946, 66846546, A1 26, NARA, F3. Santo Bey de Semo, 77W221-126039, APPP. Schoeller, André, 77W38-149647, APPP.

16. «Brimo de Laroussilhe», RG 239, Reports 1944-1946, 66808646, A1 6, NARA, F3. Kenneth H. Aldford, *Hermann Göring and the Nazi Art Collection. The Looting of Europe's Art Treasures and Their Dispersal After World War II*, Jefferson, McFarland, 2012, p. 62. Carta de Aguirre a Pedro Villanova, 28 de marzo de 1944, (10) 30 54/03883, AGA.

17. Miedl's statement, «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

18. Gerard Aalders, *Nazi Looting. The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, op. cit., pp. 185 y ss. Josefine Leistra, «A short history of art loss and recovery in the Netherlands», en Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War*, op. cit., pp. 53-57. Miedl's statement, «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

19. Miedl's statement, «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. «Miedl Case, Report n.º 4», RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3.

20. «Miedl Case, Report n.º 4», RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3. Posse, en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Research Records, Linz Museum: Consolidated Interrogation Report (CIR) n.º 4, 34813796, A1 519, NARA, F3.

21. «Otto H. Förster, «The development of the Picture Gallery of the Wallraft-Richartz Museum from 1933-1944», en RG 239, MFAA Field Reports, 1943- 946, Miscellaneous Documents, 66866375, A1 62, NARA, F3.

22. Para este y el siguiente párrafo sobre el caso Renders, Miedl's statement, «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. «C.I.R. # 2-The Goering Collection», p. 92 y ss., RG 239, Consolidated Interrogation Reports, 66892412, A1 75, NARA, F3. Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., pp. 137 y ss. Jacques Lust, «The

spoils of war removed from Belgium during World War II», en Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of Art*, op. cit., p. 61.

23. Escasa calidad de la colección Renders y Van der Veken, en Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvanishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, op. cit., pp. 32-33.

24. La lista de clientes, en este y los siguientes párrafos, en «Miedl's statement», «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, RG 260, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3; «Miedl Case, Report n.º 4», RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3; y «Lists of clients in Germany from whom Miedl offered pictures, 1941-1943», «Acquisition for the Fuhrerbau Collection» y «Auktion Goudstikker» y «The Goudstikker Firm», en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, General Records, Miedl-Goudstikker, 74045919, A1 492, NARA, F3. Gusten, en «Report of interview with Theo Gusten», 23 de julio de 1945, RG 239, Subject Files, Menten, H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3.

25. Hirsch, en RG 239, Geographical Card Files on Possible Art-Looting Subjects, Western Hemisphere, 1943-1946, 66853566, A1 27, NARA, F3.

26. Josefine Leistra, «A short history of art loss and recovery in the Netherlands», en Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War*, op. cit., pp. 53-57. «Miedl Case, Report n.º 4», RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3. Rousseau sobre los Países Bajos, «Miedl Case, Report n.º 4», RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3.

27. Krebs, en Saul Friedländer, *El Tercer Reich y los judíos (1939-1945). Los años de exterminio*, op. cit., p. 237.

28. Rousseau sobre París, «C.I.R. # 2-The Goering Collection», p. 33, RG 239, Consolidated Interrogation Reports, 66892412, A1 75, NARA, F3.

29. Importancia cualitativa de las requisas y cuantitativa de las compras, en Lynn H. Nicholas, «World War II and the displacement or art and cultural property», en Elisabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War*, op. cit., p. 42. La comisión francesa, en Albert Henraux, «La recuperation des objets d'art en Allemagne», en Jean Cassou, *Le pillage par les Allemands des œuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des juifs en France*, París, Éditions du Centre, 1947, p. 233.

30. «Restitutions des biens culturels», RG 239, London Files, 1943-1945, Background material, 66835106, A1 12, NARA, F3.

15. FALSARIOS

1. El episodio del arresto, en el informe de la Comisión de Restituciones Holandesa, del 14 de abril de 2014, sobre el Caso Franz Koenigs, https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_rc_135.html

2. La compra de Cinetone, en el capítulo 12. Sobre Cinetone, https://www.eyefilm.nl/collectie/filmgeschiedenis/artikel/cinetone-jaren-dertig-tot-1948. Chaja Goldstein, en http://westerborkserenade.blogspot.com/2008/11/chaja-goldstein-westerbork-performer.html

3. «Report interview with Theo Güsten», 16 de julio de 1945, RG 239, Records relating to restitution of cultural materials, OSS, Special reports ALIU, 66839092, A1 14, NARA, F3. Sobre el

Lippmann, Rosenthal & Co, véase Gerard Aalders, *Nazi Looting. The Plunder of Dutch Jewry during the Second World War*, op. cit., pp. 127 y ss.

4. «Report interview with Theo Güsten», 16 de julio de 1945, RG 239, Records relating to restitution of cultural materials, OSS, Special reports ALIU, 66839092, A1 14, NARA, F3.

5. Sobre Henriette von Schirach, véase Anna María Sigmund, *Las mujeres de los nazis*, op. cit., pp. 209-237.

6. La estancia de Henriette en Ámsterdam, en este y en los siguientes párrafos, en Henriette von Schirach, *The Price of Glory*, Londres, Frederick Muller Limited, 1960, pp. 185-188 ss., o en Henriette von Schirach, *Der Preis der Herrlichkeit*, Múnich, Wilhelm Heyne Verlag, 1978, pp. 212 y ss. En ambos casos se trata del mismo libro de memorias, pero la versión inglesa alude a los Miedl con un genérico *my friends of Amsterdam* y la alemana, posterior, los identifica por su inicial M.

7. La deportación de los 60.000 austriacos, y una breve, pero completa, biografía de Baldur von Schirach, en Ferran Gallego, *Todos los hombres del Führer. La élite del nacionalsocialismo (1919-1945)*, op. cit., pp. 317-346. La cita de Schirach, en pp. 320-321.

8. Daša Drndić, *Trieste*, Madrid, Automática Editorial, 2015, p. 116.

9. La cita de Goebbels y otros testimonios sobre la escena, en Anna María Sigmund, *Las mujeres de los nazis*, op. cit., pp. 230 y ss.

10. Transferencia de competencias, en Michael Kurtz, *America and the Return of Nazi Contraband. The Recovery of Europe's Cultural Treasures*, op. cit., pp. 149 y ss. Guerra Fría y fin de las restituciones a los judíos expoliados, en Gregg J. Rickman, *Conquest and Redemption. A History of Jewish Assets from the Holocaust*, Nueva Jersey, Transaction Publishers, 2015, pp. 207 y ss.

11. La historia de los Kraus y el Van der Heyden, en *The New York Times*, 15 de julio de 2016, https://www.nytimes.com/2016/07/16/arts/design/nazi-art-loot-returned-to-nazis.html y Commission for Looted Art in Europe, Press release, 27 de junio de 2016, https://www.lootedartcommission.com/RWN5U133876. Un informe de 2016, del Parlamento bávaro, sobre estas cesiones de obras de arte a los nazis y sus familias, en https://www.lootedart.com/web_images/pdf2016/Translation%20of%20Culture%20Minister%20Spaenle.pdf. Sentencia sobre la devolución, en Commission for Looted Art in Europe, 21 de marzo de 2019, https://www.lootedartcommission.com/TJTMUE84596

12. 1976, en Anna María Sigmund, *Las mujeres de los nazis*, op. cit., p. 237.

13. «Miedl Case, Report n.º 1», 13 de febrero de 1945, RG 239, Subject Files, Miedl Reports by Orion, 66888925, A1 73, NARA, F3. Teresa Posada Kubissa, *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.

14. La historia del *Cristo y la adúltera*, en esta y las siguientes páginas, procede de Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvanishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, op. cit., pp. 52 y ss., 124 y ss., y de «C.I.R. # 2-The Goering Collection», pp. 144-146, RG 239, Consolidated Interrogation Reports, 66892412, A1 75, NARA, F3.

15. La historia de *El astrónomo* y su incorporación a la colección de Linz, en Héctor Feliciano, *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial,* op. cit., pp. 31 y ss.

16. La cifra exacta de 137 pinturas la da Hofer en uno de los interrogatorios de los aliados. Miedl hablaba de 150. «Interrogation of Walter Andreas Hofer», 12 de diciembre de 1945, RG 260, Interrogations and Reports Pertaining to German Financial Matters, 2990228 A1 423, NARA, F3.

17. Craig Hugh Smyth, *Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich after World War II*, La Haya, Maarssen, 1988, p. 43.

18. Quien cuenta la reacción de Goering es Bernard Taper, también *Monument Men*. Bernard Tapier, «Investigating art looting for the MFA&A», en Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War. World War II and its Aftermath: The Loss, Reappearance and Recovery of Cultural Property*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1997, pp. 135-138. El interrogatorio a Goering, y su reacción, en RG 260, Records Relating to the Status of Monuments, Museums, and Archives, Office of U. S. Chief of Counsel: Interrogations of War Criminals (Funk, Von Schirach, Speer), 74127083, A1 497, NARA, F3.

19. *Evening Standard*, 20 de julio de 1945. El testimonio de Schneller, en Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvanishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, op. cit., p. 182. Lopez, el principal especialista en Van Meegeren, se inclina por creer que Miedl también fue víctima del engaño.

20. Sobre Bloch, Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvanishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, op. cit., pp. 57 y ss.

21. Schoeller, en Schoeller, André, 77W38-149647, Archives de la Préfecture de Police de Paris y Schoeller, André, RG 239, Card Files on Art Looting suspects in France and Germany, 66854453, A1 34, NARA, F3.

22. Ayuda de Goering a Friedländer, en «Friedländer, prof. Max J», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, E-F, 66847765, A1 26, NARA, F3. Hofer, Mühlmann y Lohse, en «C.I.R. # 2-The Goering Collection», p. 88, RG 239, Consolidated Interrogation Reports, 66892412, A1 75, NARA, F3.

23. Friedländer como certificador para Miedl, en «Friedländer, prof. Max J», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, E-F, 66847765, A1 26, NARA, F3. Zan-Padé, en «Miedl-Goudstikker», RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, General Records, 74045919, A1 492, NARA, F3. Jonathan Lopez, especialista en la vida de Van Meegeren, no cree que Miedl participara en la estafa, Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvanishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, op. cit., pp. 143 y ss.

24. «Report n.º 3. Miedl Case», RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters World War II, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

25. Theodore Rousseau, «The stylistic detection of forgeries», en *Art Forgery, The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, febrero de 1968, pp. 247-253.

26. Van Meegeren en este y los siguientes párrafos, en Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvanishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, op. cit., pp. 52 y ss., 124 y ss. Sobre el descubrimiento de Vermeer a mediados del siglo XIX, véase Francis Haskell, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art*, París, Flammarion, 1986, pp. 172 y ss. Thyssen, en David. R. L. Litchfield, *Shame and Scandal in the Family. The Thyssen Art Macabre. The History of the Thyssens*, Londres, Quartet Books, 2006, p. 221.

27. Theodore Rousseau, «The stylistic detection of forgeries», op. cit., pp. 247-253. «Debían de haber existido», en Francis Haskell, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art*, op. cit., p. 245 nota 407.

28. Joni y Van der Veken, en Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvanishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, op. cit., pp. 8 y ss.

29. Theodore Rousseau, «The stylistic detection of forgeries», op. cit. pp. 48-49 y 247-253. La noticia de *The New York Times*, en RG 239, Newspaper clippings, diciembre de 1943, 66842028, A1 17, NARA, F3. Informe aliado, «French and German policy concerning art collections and libraries», s/f, RG 239, Subject Files, Err Documents, 1537311, A1 73, NARA, F3.

30. Marcel Fischer, en RG 239, Geographical Working Files, Switzerland, 66922135, A1 83, NARA, F3. Oficina contra las falsificaciones, en RG 239, Geographical Working Files, General, 66905885, A1 83, NARA, F3.

31. Sobre Maria Almas-Dietrich, RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, C-D, 66847516, A1 26, NARA, F3. Véase también Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., pp. 196 y ss.

32. Carta de Bormann, en RG 239, Consolidated Interrogation Reports, C I R #4 – Supplement, 66893069, A1 75, NARA, F3.

16. HAMPONES

1. Sobre Colonna/Duval, en este y los siguientes párrafos, véase Colonna, Jean, 77W2147-406079, y Alisch, Ernest von, 77W4945-639826, ambos en APPP, y «Duval, Jean», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, C-D, 66847516, A1 26, NARA, F3.

2. Paracaidistas aliados, en Delfanne, Georges, Dossier Z- 6-493, CARAN.

3. Brandl, Hermann, 77W3701-370218, APPP. Sobre Brandl, véase, también, Jacques Delarue, *Trafics et crimes sous l'Occupation*, op. cit., pp. 24 y ss.

4. Sobre el *Bureau Otto*, su organización e influencia, en este y los párrafos siguientes, véase Jacques Delarue, *Trafics et crimes sous l'Occupation,* op. cit.; Philippe Aziz, *Tu trahiras sans vergogne*, París, Fayard, 1970; Jean-Claude Hazera, *Les patrons sous l'occupation,* op. cit., pp. 190 y ss. Grégory Auda, *Les belles années du «Milieu», 1940-1944. Le grand banditisme dans la machine répressive allemande en France*, París, Michalon, 2013.

5. Sobre Lafont, Philippe Aziz, *Tu trahiras sans vergogne*, op. cit., pp. 29 y ss.

6. Vínculos entre la policía indígena, la *Abwehr* y la Gestapo, en Grégory Auda, *Les belles années du «Milieu», 1940-1944. Le grand banditisme dans la machine répressive allemande en France*, op. cit., pp. 31 y ss. ; apuntes biográficos sobre Bonny en pp. 97 y ss.

7. El título de Comisario del Reich para Lafont, en Delfanne, Georges, 77W3701-370218, APPP.

8. Lazos y choques entre el grupo de Lafont y la mafia corsa, en Grégory Auda, *Bandits corses: des bandits d'honneur au gran banditisme*, París, Éditions Michalons, 2005, pp. 205 y ss.

9. Delfanne, Georges, 77W3701-370218 y 77W3559-351377, APPP. Rudy de Mérode, en Mérode, Rudy de; Affaire – J B 8, APPP.

10. César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, op. cit., p. 492.

11. «Duval, Jean», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, C-D, 66847516, A1-26, NARA, F3. Sobre la Villa Eilenroc, véase http://www.riviera-press.fr/insider/content/villa-eilenroc-eternal-

elegance-cap-dantibes. Para Mouraille, «Dirección General de Seguridad», 31 de octubre de 1945, 82/06343, AGA.

12. Dieudonné, en «Personnes en rapport avec V. M.», Mérode, Rudy de; Affaire – J B 8, APPP.

13. Sobre ambos, Jean-Claude Hazera, *Les patrons sous l'occupation,* op. cit., pp. 183 y ss. La cifra de negocios de Joanovici, en Grégory Auda, *Les belles années du «Milieu», 1940-1944. Le grand banditisme dans la machine répressive allemande en France*, op. cit., pp. 74 y ss.

14. Philippe Aziz, *Tu trahiras sans vergogne,* op. cit., pp. 118-119.

15. Folmer, en Folmer, Andreas, 77W663-237417, APPP. Mérode, Rudy de; Affaire – J B 8, APPP. Delfanne, 77W3559-351377, APPP. Alan Riding, *Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los franceses*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 113 y ss.

16. Bartolomé Calderón Fonte, *La Vanguardia*, 4 de mayo de 1943.

17. Manfred Katz, en «Déposition du témoin M. Robert Fissier», Masuy – Procès, Police Judiciaire, J B 7, APPP. Inversión en arte de los traficantes del mercado negro, en Héctor Feliciano, *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial,* op. cit., 2006, pp. 173 y ss.; Kim Oosterlinck, *Art as a Wartime Investment: Conspicuous Consumption and Discretion*, op. cit.

18. Comisión del 20%, en Philippe Aziz, *Tu trahiras sans vergogne,* op. cit., p. 114. Ruano, en Rosa Sala Rose y Placid García-Planas, *El marqués y la esvástica*, op. cit. Beltrán Masses, en Beltrán Masses, Pedro, 77W509-196643, APPP. Mérode, Rudy de; Afffaire – J B 8, APPP. Bureau Otto y Rosenberg, en Grégory Auda, *Les belles années du «Milieu», 1940-1944. Le grand banditisme dans la machine répressive allemande en France*, op. cit., p. 127 y ss.

19. Informante español, en «Acta de declaración», 15 de junio de 1945, Szkolnikoff, Michel, Exp. 56200, Archivo del Ministerio del Interior (en adelante AMI), p. 381.

20. Manfred Katz, en Rosa Sala Rose y Placid García-Planas, *El marqués y la esvástica*, op. cit., pp. 278 y ss.

21. La vida de Riphagen ha sido llevada a la pantalla: *Riphagen* (Pieter Kuijpers, 2016). Sobre Buchi, véase Uki Goñi, *La auténtica Odessa. Fuga nazi a la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 91 y ss.

22. Sobre Urraca y su modo de proceder puede verse Gemma Aguilera, *Agente 447, el hombre que detuvo a Lluís Companys*, Barcelona, RBA, 2013. Este libro está plagado de erratas, pero contiene fragmentos de los diarios de Urraca. También Urraca, Pedro, GA 297-281555, APPP.

23. Sobre Folmer, véase Folmer, Andreas, 77W663-237417, APPP. Sobre Gabison, Gabison, Andre, 77W1754-104932, APPP. Ambos son dos de los personajes centrales de Fernando Castillo, *Noche y niebla en el París ocupado. Traficantes, espías y mercado negro*, Madrid, Fórcola, 2012. Carles Fontserè, *Un exiliado de tercera. En París durante la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, Acantilado, 2004, p. 50 1 y ss. Sobre la llegada de la *Carlingue* a España, véase Fabrizio Calvi y Marc. J. Masurovsky, *Le festin du Reich. Le pillage de la France occupée 1940-1945*, París, Fayard, 2006. pp. 287 y ss.

24. Manuel Ros Agudo, *La guerra secreta de Franco (1939-1945)*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 182 y ss. y 194 y ss. Victoria Kent, *Cuatro años en París. 1940-1944*, Madrid, Gadir, 2007, pp. 5 y ss. Portela Valladares, en Arturo Colorado Castellary, *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., pp. 344 y ss.

25. Véase al respecto, Michel Fabréguet, *Mauthausen. Camp de concentration national-socialiste en Autriche rattachée (1938-1945)*, París, Honoré Champion, 2000, y David Wingeate Pike, *Españoles en el Holocausto. Vida y muerte de los republicanos en Mauthausen*, Barcelona, Random House Mondadori, 2004.

26. Informe de Veltjens a Goering, 15 de enero de 1943, Office of United States Chief of Counsel for Prosecution of Axis Criminality, *Nazi Conspiracy...*, vol. IV, p. 330. Ohlendorf, en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, General Records Pertaining to External Assets Investigations, Interrogations and Reports Pertaining to German Financial Matters, Safehaven Reports and Interrogations of Top Nazis: Keppler - Ohlendorf, 2990221, A1 421, NARA, F3.

27. Veltjens como pagador de Goering, en «C.I.R. # 2-The Goering Collection», p. 159, RG 239, Consolidated Interrogation Reports, 66892412, A1 75, NARA, F3.

28. Veltjens y los franquistas, en Gerald Howson, *Armas para España. La historia no contada de la Guerra Civil española*, op. cit., pp. 160 y ss.

29. Disolución de la Veland, en Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker,* op. cit., pp. 107 y ss. Carles Fontserè, *Un exiliado de tercera. En París durante la Segunda Guerra Mundial*, op. cit., p. 503.

30. Sobre Delfanne, véase el expediente sobre su repatriación desde España: «Repatriates: Spain-Flight X (Georges-Henri Delfanne)», en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, General Records Pertaining to External Assets Investigations, 2990221, A1 421, NARA, F3. Delfanne y la represión de la resistencia, en Rémy, *Profil d'un espion* op. cit.

31. Mérode, Rudy de; Affaire – J B 8, APPP.

32. Folmer, Andreas, 77W663-237417, APPP; Mérode, Rudy de; Affaire – J B 8, APPP; Gabison, Andre, 77W1754-104932, APPP.

17. AIRES DE DERROTA

1. La canción, en Sylvain Chimello, *La resistence en chantant. 1939-1945*, París, Éditions Autrement, 2004, p. 187.

2. Albert Speer, *Memorias*, op. cit., pp. 559 y ss.

3. Bombardeos sobre Alemania y citas en este y el siguiente párrafo, en Robert Bevan, *La destrucción de la memoria,* Valencia, La Caja Books, 2019, pp. 127 y ss. Véase, también, Jörg Friedrich, *El incendio. Alemania en la época de los bombardeos. 1940-1945*, op. cit.

4. «Inflamables», en Robert Bevan, *La destrucción de la memoria*, op. cit., pp. 127 y ss.

5. Richard J. Evans, *El Tercer Reich en guerra*, Barcelona, Península, 2017, pp. 581 y ss.

6. Quejas a Baldur von Schirach, en Henriette von Schirach, *The Price of Glory*, op. cit., p. 127. Sobre Bormann, véase Ferran Gallego, *Todos los hombres del Führer. La élite del nacionalsocialismo (1919-1945)*, op. cit., pp. 495-527. Interrogations of Hermann Göring, Mrs. Göring and Friends of the Family: Ahman, E.-Goering, E., 2990221, A1 421, NARA, F3.

7. Sobre Himmler, véase Ferran Gallego, *Todos los hombres del Führer. La élite del nacionalsocialismo (1919-1945)*, op. cit., pp. 347-411.

8. Reuniones en casa de Miedl, en Henriette von Schirach, *The Price of Glory*, op. cit., p. 186.

9. Goering consultando a Himmler, en Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker,* op. cit., p. 155. SD antes de la guerra, en RG 260, Records Regarding the Foreign Exchange Depository, Fed, 7485239, A1 572, NARA.

10. «Perseguido», en «Miedl's Statement», «Report n.º 3. Miedl Case», RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters World War II, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. Declaración jurada de Alois Miedl, 10 de noviembre de 1945, 82/10146, AGA.

11. Judíos en el mercado negro neerlandés, normas sobre su deportación a los campos e intentos de Sommer por salvar a sus trabajadores judíos, en Myriam Daru, «Sommer's list. Between opportunism and righteousness in WW II Amsterdam», borrador, 8 de agosto de 2019, https://www.academia.edu/40036273/Sommer_s_List-Between_opportunism_and_righteousness_in_WW_II_Amsterdam. Sobre Modiano, por ejemplo, Patrick Modiano, *Un pedigrí*, Barcelona, Anagrama, 2007. Gabison y Szkolnikoff, en Fernando Castillo, *Noche y niebla en el París ocupado. Traficantes, espías y mercado negro*, Madrid, Fórcola, 2012. Sobre Gabison, véase también Gabison, Andre, 77W1754-104932, APPP, y Gabison, André, 55708, exp. 10 y 2459/75, AMI. Sobre Szkolnikoff, 67439_Skolnikow, Michel_despersonalizado, AMI.

12. La fuente sobre el destino de Einhorn y Danziger es Hollander, quien sugiere que Miedl dejó que la Gestapo deportara a ambos porque sabían demasiado sobre sus negocios; Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker,* op. cit., p. 107.

13. La compra de los seis cuadros, en «C.I.R. # 2-The Goering Collection», pp. 149 y ss., RG 239, Consolidated Interrogation Reports, 66892412, A1 75, NARA, F3. Relato autobiográfico de Miedl «Coming from Amsterdam...», en RG 239, Subject Files, Menten H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3. Véase también el informe británico del 2 de marzo de 1945, en T-209-7, NA.

14. Respuesta a Rousseau, en «Report n.º 3. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

15. Interrogatorio a Hofer, en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Research Records, Investigations: Goering-Gurlitt, 34809581, A1 519, NARA, F3. «Wiederkehr, Arthur», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, 66851360, A1-26, NARA, F3.

16. Que había tenido tratos comerciales en España, al menos desde 1941, en «Renseignements sur les principaux allemands compromis dans le pillage artistique de la France», RG 239, Subject File, Einsatzstab Rosenberg, 1537311, A1 73, NARA, F3.

17. Miedl y Alisch, en «Report n.º 3. Miedl Case», s/f, p. 11. RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA F3. Alisch, Ernest von, 77W4945-639826, APPP.

18. Urraca, Pedro, GA 297-281555, APPP. Sobre Folmer, véase Andreas Folmer RG 65, file 56014, Section 001, NARA. El despliegue de la red Folmer en España, en Fabrizio Calvi y Marc J. Masurovsky, *Le festin du Reich. Le pillage de la France occupée 1940-1945*, op. cit., pp. 312 y ss.

19. Sobre los vuelos a España, véase «Final interrogation Report 140. Ernst Hammes», RG 238, National Archives Collection of World War II War Crimes Records, Reports, Interrogations, and Other Records Received from Various Allied Military Agencies, 57340221, NM-70 160, NARA, F3. Voluntad deliberada de no rendir cuentas, en «Rapport sur la collection Renders», febrero de 1947,

RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Claim Records, Belgium Claims, Organizations and Collections: Miscellaneous, 34699232, A1 516, NARA, F3.

20. Montar un banco u otro tipo de negocio, en «Report of external assets of Hermann Goering», RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Reports and Exhibits Relating to Investigations, Goering, Hermann: External Assets-Report, 2990224, A1 422, NARA, F3.

21. Fecha y firma en la autorización para entrar en España, en «Coming from Amsterdam...», RG 239, Subject Files, Menten, H. W. 66888651, A1 73, NARA, F3. Urraca y el cese de Rolland de Miota, en José Antonio Lisbona, *Más allá del deber. La respuesta humanitaria del Servicio Exterior frente al Holocausto*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, 2015, p. 293. Rolland de Miotta, en Haim Avni, *España, Franco y los judíos*, Madrid, Altalena, 1982, pp. 125 y ss.

22. Ohlendorf e investigación de la Gestapo, en «Report of external assets of Hermann Goering», RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Reports and Exhibits Relating to Investigations, Goering, Hermann: External Assets-Report, 2990224, A1 422, NARA, F3.

23. Interrogatorio a Goering, en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, General Records Pertaining to External Assets Investigations, 2990221, A1 421, NARA, F3. Hofer sobre los impuestos, en «Report of External Assets of Hermann Goering», s/f, p. 74, en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, World War II, Reports and Exhibits Relating to Investigations, 2990224, A1 422, NARA, F3.

24. Que Goering se entera a finales de agosto de 1946 de que el Vermeer es falso, en «Interrogation of Seyss-Inquart», 31 de agosto de 1946, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, World War II, Records Relating to the Status of Monuments, Museums, and Archives, Office Of U. S. Chief Of Counsel: Interrogations of War Criminals (Frank, Goering, Von Ribbentrop, Rosenberg, Seyss-Inquart), 74126928, A1 497, NARA, F3.

18. CONTRAATAQUE

1. Sobre la huida de los nazis, véase, por ejemplo, Uki Goñi, *La auténtica Odessa. Fuga nazi a la Argentina*, op. cit., pp. 21 y ss. Carlos Collado Seidel, *España, refugio nazi*, Madrid, Temas de Hoy, 2005.

2. Los programas *safehaven*, en Fabrizio Calvi y Marc J. Masurovsky, *Le festin du Reich. Le pillage de la France occupée 1940-1945*, op. cit., pp. 453 y ss.

3. Sobre el saqueo de las economías aliadas, véase el capítulo 13. Declaración de las Naciones Unidas del 5 de enero de 1943, en http://www.lootedartcommission.com/inter-allied-declaration

4. Resolución VI de Bretton Woods, de julio de 1944, en http://www.lootedartcommission.com/bretton-woods

5. La firma española de la Resolución VI, en Miguel Martorell Linares, «La liquidación de los bienes alemanes en España (1945-1958)», en Enrique Fuentes Quintana (dir.) y Francisco Comín (coord.), *Economía y economistas españoles en la guerra civil*, op. cit., pp. 605-649.

6. La creación de la MFAA, en Michael J. Kurtz, *America and the Return of Nazi Contraband. The Recovery of Europe's Cultural Treasures*, op. cit.

7. Robert M. Edsel y Bret Witter, *The Monuments Men. La fascinante aventura de los* guerreros del arte *que impidieron el expolio cultural nazi*, Barcelona, Destino, 2014. La película, basada en el libro y del mismo título, fue dirigida por George Clooney en 2014: https://www.filmaffinity.com/es/film295663.html

8. Movilización de expertos del mundo del arte, en Jonathan Petropoulos, *The Faustian bargain. The Art World in Nazi Germany*, op. cit.

9. Valland contó en sus memorias el expolio y la recuperación de las colecciones judías en Francia. Rose Valland, *Le front de l'art: défense des collections françaises, 1939-1945*, op. cit. Sus notas a lo largo de la guerra también han sido editadas: Emmanuelle Polack y Philippe Dagen (eds.), *Les carnets de Rose Valland: le pillage des collections privées d'oeuvres d'art en France*, Lyon, Fage, 2011. Sobre Vlug, véase https://www.monumentsmenfoundation.org/the-heroes/the-monuments-men/vlug-jan

10. Conferencia de Casablanca y quebranto del patrimonio urbano alemán, en Robert Bevan, *La destrucción de la memoria*, op. cit., pp. 135 y ss.

11. La política de la URSS frente al expolio, en Konstantin Akinsha y Grigorii Kozlov, *Beautiful Loot. The Soviet Plunder of Europe's Art Treasures*, Nueva York, Random House, 1995.

12. La creación de la unidad, en Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit.*,* pp. 453 y ss. Sus objetivos, en carta del teniente Rousseau al comandante Hamilton Stokes, 24 de febrero de 1945, RG 239, Reports, Liaison British, 66807703, A1 6, NARA, F3.

13. La trayectoria de Rousseau, en este y siguientes párrafos, en «Theodore Rousseau dies at 61», *The New York Times*, 2 de enero de 1974; Henry Taylor a James Murphy, 2 de octubre de 1944, RG 239, Correspondence, Taylor, Francis H., 66818869, A1 7, NARA, F3; Thomas P. Hoving, «A Tribute», en *Theodore Rousseau. Selections from his writings*, Nueva York, The Metropolitan Museum, 1973, pp. 9-11; y Michael Gross: *Rogue's Gallery. The Secret History of the Moguls and the Money that Made the Metropolitan Museum*, Nueva York, Broadway Books, 2009.

14. Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*, op. cit.*,* pp. 456 y 524.

15. Michael Gross, *Rogue's Gallery. The Secret History of the Moguls and the Money that Made the Metropolitan Museum*, op. cit., pp. 251 y ss.

16. *The New York Times*, 2 de enero de 1974. Nota s/f., RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3, e Informe final de la unidad, RG 239, Subject files, Art Looting Investigation Unit: Final Report, 66891793, A1 73, NARA, F3.

17. Thomas Carr Howe Jr., *Salt Mines and Castles. The Discovery and Restitution of Looted European Art*, op. cit., p. 133.

18. «Final report», 1 de mayo de 1946, n RG 239, Subject files, Art Looting Investigation Unit: Final Report, 66891793, A1 73, NARA, F3.

19. «Final report», 1 de mayo de 1946, y «Art Looting Investigation Unit. Final Mission to Europe», 14 de octubre de 1946, ambos en RG 239, Subject files, Art Looting Investigation Unit: Final Report, 66891793, A1 73, NARA, F3. Sobre el cierre de la unidad, véase Michael J. Kurtz, *America and the Return of Nazi Contraband. The Recovery of Europe's Cultural Treasures*, op. cit., p. 89.

19. DE ENTRE LAS SOMBRAS

1. «Un sujeto llamado Miedl», en «Extract from the Minutes of the 42nd Meeting of the anglo-american Sub-Commitee», 25 de agosto de 1944, RG 239, Reports from Advisors Overseas, Art Activities Abroad-Personnel, 66837262, A1 13, NARA, F3.

2. Desconfianza, en «Raport sur la collection Renders», febrero de 1947, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Claim Records, Belgium Claims, Organizations and Collections: Miscellaneous, 34699232, A1 516, NARA, F3. Consulado, en «Refª Secretaría Técnica», 2 de abril de 1945, Alois, Miedl, Sig. 42278, AMI. Himmler, en «Goering External Assets», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, 2990224, A1 422, NARA, F3.

3. Miedl y Rousseau, en este y los siguientes párrafos, en los cuatro informes de Rousseau sobre Miedl, y –en especial– el tercero, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

4. Los informes de Rousseau sobre Miedl son cuatro, pero el primero es un estado de la cuestión previo a las entrevistas.

5. «Evaluar», «Report on looted works of art in Spain», 13 de febrero de 1945, en RG 239, Subject Files, Menten H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3. «Conflictivo», en «Report of external assets of Hermann Goering», p. 68, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Reports and Exhibits Relating to Investigations, Goering, Hermann: External Assets-Report, 2990224, A1 422, NARA, F3. Vlug, en «Raport sur la collection Renders», febrero de 1947, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Claim Records, Belgium Claims, Organizations and Collections: Miscellaneous, 34699232, A1 516, NARA, F3.

6. Ningún documento certifica la entrada oficial de Miedl en España, pero en declaraciones realizadas a la policía española, él siempre aludió al 5 de julio de 1944 sin que nadie replicara; véase, por ejemplo, su declaración s/f, pero con registro de entrada en el Ministerio de Asuntos Exteriores del 10 de noviembre de 1945, en Alois Miedl, 82/10146, AGA. Hasta entonces, Miedl tenía un visado del Consulado General de España en París, firmado en abril.

7. Valencia, *Las Provincias. Diario de Valencia*, 25 de enero de 1922. Koninckx, en «Koninecxk, Charles Georges», RG 239, Geographical Card Files on Possible Art-Looting Subjects, Spain, 66853221, A1 27, NARA, F3. Filiación y datos familiares, en el atestado que levantó contra Adrian Otlet Linden la policía española, «Otlet Linden, Adrian», 242/55, Caja 17/Exp. 35, AMI. Ferrocarriles, en Albert Martinez, «Investissements belges dans les chemins de fer à voie étroite en Espagne entre 1887 et 1937», *Revue d'histoire des chemins de fer*, 38, 2008, pp. 190-212. Contrabando, en RG 239, Reports from Advisors Overseas, Art Activities Abroad-Personnel, 66837262, A1 13, NARA, F3.

8. Nattier y Gauguin, en «Index», y «Pistolero...», en «Duval, Jean», 15 de enero de 1944, ambos en RG 239, Subject Files, Menten H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3. Refugio de los rexistas en España, en Javier Juárez, *La guarida del lobo*, Barcelona, Editorial Malabar, 2007, pp. 145 y ss. Otlet, Daye y Duval, en «Duval, Jean», 15 de enero de 1945, RG 239, Subject Files, Menten H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3.

9. Rohrbach, en «Otlet, Adrian», 15 de enero de 1944, RG 239, Subject Files, Menten H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3, y en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, General Records Pertaining To External Assets Investigations, «Pahl, Wilhelm», 2990221, A1 421, NARA, F3. Tráfico de diamantes, Rohrbach y la conexión ibérica, en Commission d'études des biens juifs: *Rapport final*, 12 de julio de 2001, partie 3, pp. 283 y ss., http://www.combuysse.fgov.be/hoofdframemenufr.html

10. Informe policial sobre Otlet, en «Otlet Linden, Adrian», 242/55, Caja 17/Exp. 35, AMI. Quintana Urra, en Juan Carlos Jiménez de Aberásturi Corta, «La red "Comète" en el País Vasco: la frontera hacia la libertad en la Segunda Guerra Mundial», *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 56, 2, 2011, pp. 520-572. Delfanne, en 42276, Bauer, Henri, AMI.

11. La reunión entre Huarte y Miedl, en este y el siguiente párrafo, en «Report n.º 2. Miedl Case», p. 17. RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3; «Report on looted works of art in Spain», 13 de febrero de 1945, y «Miedl, Alois», 16 de enero de 1945, ambos en RG 239, Subject Files, Menten H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3; «Memorandum», 2 de diciembre de 1944, y «Activités de Miedl en Suisse» en RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888651, A1 73, NARA, F3.

12. Henry Taylor a Owen Roberts, 11 de mayo de 1944, Correspondence, Taylor, Francis H, 66818869, A1 7, NARA, F3.

13. Que el Prado querría comprar *La Magdalena*, en «Miedl Case, Report n.º 1», 13 de febrero de 1945, RG 239, Subject Files, Miedl Reports by Orion, 66888925, A1 73, NARA, F3.

14. Miedl y Blass, en «Report n.º 2. Miedl Case», p. 17. RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. Sobre Blass, véase *ABC*, 16 de mayo de 1957, p. 55. Preferencias de Sotomayor, en «Report n.º 3. Miedl Case», p. 10. RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters World War II, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

15. «Agente Sr. López. Informe alemán Alois Miedl», 7 de agosto de 1944, en «Alois Miedl», Sig. 42278, AMI.

16. Miedl y la compra de la colección Renders, en el capítulo 14. Informe de Vlug sobre Miedl, en «Raport sur la collection Renders», febrero de 1947, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Claim Records, Belgium Claims, Organizations and Collections: Miscellaneous, 34699232, A1 516, NARA, F3. Todas las referencias a Vlug y su investigación en los siguientes párrafos proceden de aquí, salvo que se indique lo contrario. «Report interview with Theo Gusten», 16 de julio de 1945, RG 239, Records relating to restitution of cultural materials, OSS, Special reports ALIU, 66839092, A1 14, NARA, F3.

17. El testimonio de Pieterse, para este y los siguientes párrafos, en Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker*, op. cit., p. 158 y ss.

18. Sobre Flesche, véase el capítulo 7. Venta de bonos en Lisboa, en la correspondencia entre el Foreign Office y la embajada británica en Lisboa, entre enero y febrero de 1948, en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, General Records Pertaining to External Assets Investigations, «Baumer, Michael», 2990221, NND 775057, NARA, F3.

19. Descripción y valor de los coches, en Atestado de la policía española, 26 de agosto de 1944, «Duval Lombard, Jean», Sign. 42278, AMI.

20. La información de Goldammer, en «Miedl, Alois», RG 239, Card Files on Prisoners of War Suspected of Art Looting, 1518888; A1 30, NARA, F3. Sobre Dincklage y Chanel, véase Hal Vaughan, *La guerra secreta de Coco Chanel. El pasado nazi de uno de los hitos de la alta costura*, Madrid, Aguilar, 2011.

21. La trayectoria de Goldammer, en «Enclosure n.º 17 to secret dispatch n.º 4017», 7 de febrero de 1945, RG 263, Records of the Central Intelligence Agency, Select Documents of the Office of Strategic Services Released Under the Nazi War Crimes, Documents 531-561, 26286577, A1 90, NARA. Véase también Fabrizio Calvi y Marc J. Masurovsky, *Le festin du Reich. Le pillage de la France occupée 1940-1945*, op. cit., pp. 296 y ss.

22. Atestado de la policía española, 4 de septiembre de 1944, «Duval Lombard, Jean», Sign. 42278, AMI. Descarga en la villa, en «Report n.º 2. Miedl Case», p. 17. RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

20. CIFRAS INCIERTAS

1. «Más barato», en «MIEDL, Alois», 16 de enero de 1945, RG 239, Subject Files, Menten, H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3. Hotel Londres, en «Miedl Case, Report n.º 1», 13 de febrero de 1945, RG 239, Subject Files, Miedl Reports by Orion, 66888925, A1 73, NARA, F3. Traslado a Madrid en septiembre de 1944, en Alois, Miedl, Sig. 42278, AMI.

2. Fotografía, en Alois, Miedl, Sig. 42278, AMI.

3. El detalle de los títulos de deuda y acciones, en «Copia. Acta», 18 de octubre de 1944, 82/10146, AGA. Goernnert, en «Goering External Assets», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, Goering, Hermann: External Assets-Report, 2990224, A1 422, NARA, F3.

4. Joyas, en «Enclosure to Despatch n.º 21.289», 29 de diciembre de 1944, RG 239, London Files, London Files-Cables, 66834156, A1 12, NARA, F3 y «From Saint to Saint», 22 de octubre de 1945, RG 239, Subject Files, Alois Miedl, 66888925, A1, 73, NARA, F3. Valor de los coches, en Atestado de la policía española, 26 de agosto de 1944, «Duval Lombard, Jean», Sign. 42278, AMI.

5. Lohse, en Mail Message from Jonathan Petropoulos to Margaret Rodgers, 19 de julio de 2000, en Rodgers, Erin, Email Correspondence of, Clinton Digital Library, https://clinton.presidentiallibraries.us/items/show/30066. Petición de tránsito a Portugal, en «Alois Miedl, súbdito alemán», s/f, 82/10146, AGA. Insistiría en ello ante Rousseau: «Coming from Amsterdam...», RG 239, Subject Files, Menten, H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3.

6. Las citas corresponden al Decreto de 20 de febrero de 1942 por el que se establecen las sanciones que deben aplicarse por la tenencia o circulación de mercancías importadas o exportadas sin la correspondiente licencia o permiso oficial, *Boletín Oficial del Estado*, 7 de marzo de 1942, n.º 66, pp. 1663-5.

7. Manuel Fuentes Irurozqui, *Abastecimientos, tasas y racionamientos*, Madrid, Diana, 1942, p. 94. Sobre la política económica en la autarquía, véase Francisco Comín y Miguel Martorell Linares, *La Hacienda Pública en el franquismo. La guerra y la autarquía (1936-1959)*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 2013.

8. «Minucioso», en «Copia. Acta», 18 de octubre de 1944, 82/10146, AGA. Carta de presentación, en «Refª Secretaría Técnica», 2 de abril de 1945, Alois, Miedl, Sig. 42278, AMI. Arbitrariedad en la concesión de licencias para importar, exportar u operar con divisas en la autarquía, véase Elena Martínez Ruiz, «La distribución de divisas en el sector industrial: poder público y poder privado en lucha por las divisas», *Historia y Política*, n.º 9, 2003, pp. 95-122.

9. Meyer-Döhner, en Javier Juárez, *La guarida del lobo*. *Nazis y colaboracionistas en España*, op. cit., p. 41. Carta del teniente coronel Julio Ortega al cónsul en Hendaya Antonio María de Aguirre, 13 de septiembre de 1944, en (10) 30 54/03885, AGA. Sobre Kutschmann, véase Uki Goñi, *La auténtica Odessa. Fuga nazi a Argentina*, op. cit., pp. 288 y ss.

10. La opinión de Franco la expresa su secretario, Francisco Franco Salgado-Araujo: Javier Juárez, *La guarida del lobo*. *Nazis y colaboracionistas en España*, op. cit., p. 63. La cruz de Lazar, en 82/10675, AGA.

11. Enfado, en «Goering External Assets», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, Goering, Hermann: External Assets-Report, 2990224, A1 422, NARA, F3.

12. Consulado, «Refª Secretaría Técnica», 2 de abril de 1945, Alois, Miedl, Sig. 42278, AMI.

13. «Agente Sr. López. Informe alemán Alois Miedl», 7 de agosto de 1944, en «Alois Miedl», Sig. 42278, AMI. Crédito, en «Activités de Miedl en Suisse» en RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888651, A1 73, NARA, F3. Duval, en «Report n.º 2. Miedl Case», p. 17. RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

14. Duval, en «Report n.º 2. Miedl Case», p. 17. RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

15. *Cristo y la adúltera*, en «Miedl Case, Report n.º 1», 13 de febrero de 1945, RG 239, Subject Files, Miedl Reports by Orion, 66888925, A1 73, NARA, F3. Eva, en «Netherland stolen art in Spain», RG 239, Records Relating to Restitution of Cultural Materials, Materials For Preliminary Meeting, 66838455, A1 14, NARA, F3. Cezannes en «MIEDL, Alois», 16 de enero de 1945, RG 239, Subject Files, Menten, H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3.

16. C. L. Paine to E. H. Bliss, 23 de enero de 1945, FO-837-1154, NA.

17. Reclamación neerlandesa del 9 de noviembre, «Subsecretario del Ministerio de Asuntos Exteriores a Ministro de España en La Haya», 1 de marzo de 1946, 82/10146, AGA y «Pro-Memoria», 17 de marzo de 1945, RG 239, Subject Files, Miedl Reports by Orion, 66888925, A1 73, NARA, F3.

18. «Relación que se cita», RG 239, Subject Files, Spain, 66890417, A1 73, NARA, F3.

19. Historia de Bakumar, en 82/13659, AGA y «Enclosure n.º 1 to Safehaven Report n.º 133», 27 de junio de 1945, RG 153, Records of the Office of the Judge Advocate General, Safehaven Reports, 19 de julio del 1945 - 21 de julio de 1945, 595386, A1 134, NARA, F3. Bakumar y el expolio, en RG 239, Geographical Working Files, Spain, 66922054, A1 83, NARA, F3. Sobre Schenker y el expolio de obras de arte, véase Héctor Feliciano, *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*, op. cit., pp. 182 y ss.

20. Discreta vigilancia, en «Report dated December 2/44», RG 239, Reports from Advisors Overseas, London Dispatch n.º 21083, [Jane] Mull's Report n.º 4, 1518821, A1 13, NARA, F3.

21. Carlton J. H. Hayes, *Misión de guerra en España*, Madrid, EPESA, 1946, p. 108. Talasac y Hoppe, en «Dear Miss Clay», 8 de enero de 1945, T209-7, FO, NA. «Serios problemas», en «Looted

pictures at Free Port of Bilbao», 15 de febrero de 1945, RG 239, Subject Files, Alois Miedl, 66888925, A1, 73, NARA, F3

22. «Report n.º 2. Miedl Case», p. 17. RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. «Dificultades», en «Goering External Assets», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, Goering, Hermann: External Assets-Report, 2990224, A1 422, NARA, F3.

23. Reclamación, en «Refª Secretaría Técnica», 2 de abril de 1945, 42278, AMI. Orden de traslado al IEME, 3 de agosto de 1945, 82/10146, AGA.

24. «R. C. Fenton to Miss Clay», 6 de febrero de 1945, FO, NA.

25. Lohse a Petropoulos, en este y los siguientes párrafos, en Mail Message from Jonathan Petropoulos to Margaret Rodgers, 19 de julio de 2000, en Rodgers, Erin, Email Correspondence of, Clinton Digital Library, https://clinton.presidentiallibraries.us/items/show/30066

26. Rousseau sobre Dora Miedl, en «Report n.º 2. Miedl Case», p. 17. RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

27. «Activités de Miedl en Suisse» en RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888651, A1 73, NARA, F3.

28. Para este y los siguientes párrafos, «Report n.º 2. Miedl Case», p. 17. RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

29. «Miedls übersiedlung nach Spain», Múnich, 9 de diciembre de 1946, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Research Records, Investigations: Göring-Gurlitt, 34809581, A1 519, NARA, F3. «Activité de Miedl en Suisse», s/f, RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3. «Alois, Miedl», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, [Blank], 1943-1946, 66849457, A1 26, NARA, F3. Schultheiss, en «Rapport sur la collection Renders», febrero de 1947, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Claim Records, Belgium Claims, Organizations and Collections: Miscellaneous, 34699232, A1 516, NARA, F3.

30. «Rapport sur la collection Renders», febrero de 1947, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Claim Records, Belgium Claims, Organizations and Collections: Miscellaneous, 34699232, A1 516, NARA, F3.

31. «Lt F. S. E. Baudoin. SUBJECT: Renders Collection», 5 de agosto de 1948, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Claim Records, Belgium Claims, Organizations and Collections: Lyndhurst- Rubens, 34699089, A1 516, NARA, F3.

32. «Rapport sur la collection Renders», febrero de 1947, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Claim Records, Belgium Claims, Organizations and Collections: Miscellaneous, 34699232, A1 516, NARA, F3.

33. Van Dyck, en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Research Records, Goudstikker Collection: Catalog (1939) (A-M), 34801137, A 519, NARA, F3.

34. Los cuatro cuadros que estaban en Lenggries son los que aparecen identificados a la izquierda con los números 5670, 5234, 5201 y 5202, véase RG 260, «Letter from files on Witzig & Co». Restitution Claim Records, Restitution Cases: General Correspondence-Netherlands Claims, 34728364, A1 516, NARA, F3. Los catorce cuadros que Goering compró a la Galería Goudstikker son los que figuran identificados a la izquierda con los números: 6411, 6375, 6534, 6522, 704, 1834,

5130, 5755, 5888, 5899, 5954, 2563, 2564, 2565, véase «Miedl Goudstikker documents and pictures», Appendix A, RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3. La relación de los 125 cuadros que recuerda Hofer, en RG 239, Subject Files, CIR # 2 - The Goering Collection (2 Of 2), 66887035, A1 73, NARA F3.

35. «Entry of valuable paintings into Spain», 14 de octubre de 1944, RG 239, Reports from Advisors Overseas, Art Activities Abroad-Personnel, 66837262, A1 13, NARA, F3. Goldammer, en «Miedl, Alois», RG 239, Card Files on Prisoners of War Suspected of Art Looting, 1518888, A1 30, NARA, F3.

36. «Report n.º 2. Miedl Case» y «Report n.º 3. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. Informe sobre Goering, en RG 239, Subject Files, CIR # 2 - The Goering Collection (1 Of 2), 66886833, A1 73, NARA, F3.

37. El informe del Gobierno Militar, en este y los siguientes párrafos, en «Goering External Assets», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, Goering, Hermann: External Assets-Report, 2990224, A1 422, NARA, F3

38. Las citas de Goering proceden del interrogatorio del 22 de diciembre de 1945, en Núremberg; RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, General Records Pertaining to External Assets Investigations, Interrogations of Hermann Goering, Mrs. Goering and Friends of the Family: Goering, H - Sonnemann, E, 2990221, A1 421, NARA, F3.

39. Sobre el caso del *Cristo y la adúltera*, véase el capítulo 15.

40. Los memorandos sobre Goldammer, en «From Saint to Saint», 9 de abril de 1945, RG 263, Records of the Central Intelligence Agency, Select Documents of the Office of Strategic Services Released Under the Nazi War Crimes, CIA Box List, 26283970, A1 90, NARA.

41. «Looted Art in Occupied Territories, Neutral Countries and Latin America. Preliminary report», 5 de mayo de 1945, en RG 239, MFAA Field Reports, Looted Art in Occupied Territories, Neutral Countries and Latin America [AMG-141], 66872204, A1 62, NARA, F3. «Looted Art in Occupied Territories, Neutral Countries and Latin America. Preliminary report. Revised», 5 de agosto de 1945, en RG 239, MFAA Field Reports, Looted Art in Occupied Territories, Neutral Countries and Latin America, 66874553, A1 62, NARA, F3.

21. HISTORIAS DE FRONTERA

1. Consulados, en Ferrán Sánchez Agustí, *Espías, contrabando, maquis y evasión. La II Guerra Mundial en los Pirineos*, Lleida, Editorial Milenio, 2003, p. 163.

2. «Retirada», en Jimmy Burns Marañón, *Papá espía. Amor y traición en la España de los años cuarenta,* Barcelona, Debate, 2010, p. 335. Gestapo en San Sebastián y Garibay, respectivamente, en los interrogatorios a Ernst Hammes y Paul Fuchs, RG 238, National Archives Collection of World War II, War Crimes Records, Interrogations, Summaries of Interrogations, and Related Records, 6105243, NM-66 7A, NARA, F3.

3. C*arlingue* en España, en Fabrizio Calvi y Marc. J. Masurovsky, *Le festin du Reich. Le pillage de la France occupée 1940-1945*, op. cit., pp. 287 y ss. y Fernando Castillo, *Noche y niebla en el París ocupado. Traficantes, espías y mercado negro*, op. cit., pp. 135 y ss. Mérode, Rudy de; Affaire

– J B 8, APPP. «Jean Duval», mayo de 1945, RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, compiled 1943–1946, C-D, Spain, 1518884, NARA, F3.

4. Delfanne, Georges, 77W3701-370218 y 77W3559-351377, en APPP y «Repatriates: Spain-Flight X (Georges-Henri Delfanne)», en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, General Records Pertaining to External Assets Investigations, 2990221, A1 421, NARA, F3. Mérode, Rudy de; Affaire – J B 8, APPP. Folmer, Andreas, 77W663-237417, APPP, y Andreas Folmer RG 65 file 56014, Section 001, NARA.

5. Delfanne, en este y los siguientes párrafos, en Delfanne, Georges, 77W3559-351377, APPP y «Repatriates: Spain-Flight X (Georges-Henri Delfanne)», en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, General Records Pertaining to External Assets Investigations, 2990221, A1 421, NARA, F3.

6. Una pequeña reseña biográfica de López, en Juan Carlos Jiménez de Aberasturi Corta, *Camino a la libertad. La Red Comète y la frontera vasca durante la II Guerra Mundial*, Donostia, Txertoa, 2019, pp. 342 y ss., y sobre todo p. 485. «Atestado del gobierno civil de Guipúzcoa», 24 de diciembre de 1944, 82/06349, AGA. López y Red Andalousie, en Ferran Sánchez Agustí, *Espías, contrabando, maquis y evasión. La II Guerra Mundial en los Pirineos*, op. cit., p. 161. El secuestro frustrado, en Rémy, *Profil d'un espion*, op. cit., pp. 222 y ss.

7. López, en «Atestado del gobierno civil de Guipúzcoa», 24 de diciembre de 1944, 82/06349, AGA. Echar tierra y la reacción de los marineros, en carta de Aguirre a Cristóbal del Castillo, 26 de diciembre de 1944, (10) 30 54/03885 y nota n.º 26 del cónsul de Hendaya, 27 de enero de 1945, (10) 30 54/11776, AGA.

8. Sobre todo esto, en este y el siguiente párrafo, véase «Nota Informativa. Secuestro, asesinato y robo del multimillonario Michel Szkolnikoff (Skolnikow)», 30 de junio de 1945, expte. 56200, AMI y Fernando Castillo, *Noche y niebla en el París ocupado. Traficantes, espías y mercado negro*, op. cit., pp. 291 y ss.

9. Blaise Cendrars, *Panorama del hampa*, Valencia, Libros de Trapisonda, 2019, p. 96.

10. Rousseau en «Report on looted works of art in Spain», 13 de febrero de 1945, RG 239, Subject Files, 66888925, A1 73, NARA, F3. «Renseignements sur les principaux allemands compromis dans le pillage artistique de la France», s/f, RG 239, Subject Files, Einsatzstab Rosenberg, 1537311, A1 73, NARA, F3.

11. Dificultades para atravesar la frontera en coche o en tren, en Louis Poullenot, *Basses Pyrénées. Occupation et libération. 1940-1945*, op. cit., p. 126.

12. Sofindus y las minas de wolframio en España, en Rafael García Pérez, *Franquismo y Tercer Reich: las relaciones económicas hispano-alemanas durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1994. También, Christian Leitz, *Economic Relations Between Nazi Germany and Franco's Spain, 1936-1945*, Oxford, Clarendon, 1996. Contrabando de wolframio, en Joan Maria Thomàs, *La batalla del wolframio. Estados Unidos y España de Pearl Harbor a la Guerra Fría (1941-1947)*, Madrid, Cátedra, 2010. Para Carceller, Enrique Faes, *Carceller (1894-1968). Vida y negocios de un empresario en el gobierno* (en prensa). Mérode, Rudy de; Affaire – J B 8, APPP.

13. Lohse, Sofindus y wolframio, en «Memorandum for the president», OSS, 24 de julio de 1944, psf000784, Franklin Delano Roosevelt Library & Museum, https://www.fdrlibrary.org/

digitized-collections. Lohse y Hoppe, en «List of Spanish firms connected with Sofindus», 7 de mayo de 1945, RG 226, Records of the OSS, Washington Secret Intelligence and Special Funds Records, WASH-SPDF-INT-1: Documents 2051-2100, 100227720, A1 183, NARA, F3. Sofindus en Cerbère, en «German flight of capital and Assets in France, Belgium and Spain», RG 239, Reports, Looting-Miscellaneous, 66808158, A1 6, NARA, F3.

14. Paul Fuchs, RG 238, Collection of World War II War Crimes Records, Interrogations, Summaries of Interrogations, and Related Records, 6105243, NM-66 7A, NARA, F3. Allí Aguirre y Ortega. Folmer sobre Aguirre, en Andreas Folmer RG 65, file 56014, Section 001, NARA. Ortega, en «Questionable activities of Lt. Coronel Ortega», s/f, RG 226, Records of the Office of Strategic Services, Washington Secret Intelligence and Special Funds Records, WASH-SPDF-INT-1: Documents 2051-2100, 100227720, A1 183, NARA, F3.

15. Miedl y Duval en Hendaya, en este y el siguiente párrafo, en «Renseignements sur les principaux allemands compromis dans le pillage artistique de la France», s/f, RG 239, Subject Files, Einsatzstab Rosenberg, 1537311, A1 73, NARA, F3. Miedl en Madrid, «Refª Secretaría Técnica», 2 de abril de 1945, Alois, Miedl, sign. 42278, AMI.

16. Francia en estos días y problemas en la frontera, en la correspondencia del cónsul de España en Hendaya, Antonio María Aguirre Gonzalo, en (10) 30 54/03883, AGA.

17. Michel Catala, *Les relations franco-espagnoles pendant la Deuxième Guerre Mondiale*, París, L'Harmattan, 1997, pp. 320 y ss.

18. *Imperio. Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S.*, 11 de junio de 1944.

19. Para este y el siguiente párrafo, *ABC*, 22 de agosto de 1944.

20. Ambiente en Hendaya, en Mixel Esteban, *Régards sur la Seconde Guerra Mondiale en Pays Basque*, Donostia, Elkar, 2017, pp. 161 y ss.

21. *El Diario Vasco*, 22 de agosto de 1944.

22. Salvoconductos especiales, en «Sr. Comisario Jefe», 21 de septiembre de 1944, Duval Lombard, Jean, sign. 42278, AMI.

23. Mérode y Katz, en Mérode, Rudy de; Affaire – J B 8, APPP. Delfanne, 77W3559-351377, APPP. «Jean Duval «, mayo de 1945, RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, compiled 1943–1946, C-D, Spain, 1518884, NARA, F3. Duval Lombard, Jean, sign. 42278, AMI.

24. Si no hay otra fuente especificada, la información de este y los siguientes párrafos procede del relato de Miedl a Rousseau, en «Report n.º 2. Miedl Case», p. 17. RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

25. Trama de espionaje vaticana, en RG 239, Subject Files, Looting Switzerland, 66890735, A1 73, NARA, F3. Koninckx, en «Report on looted works of art in Spain», 13 de febrero de 1945, RG 239, Subject Files 1944-1946, Menten, H. W, 66888651, A1 73, NARA, F3.

26. «Caja», Koninckx, en «Report on looted works of art in Spain», 13 de febrero de 1945, RG 239, Subject Files 1944-1946, Menten, H. W. 1940-1946, 66888651, A1 73, NARA, F3.

27. Koninckx en Bayona, en Correspondencia del consulado de España en Hendaya, (10) 30 54/03884, AGA.

28. Agradezco a Nathan Rousselot la información sobre Grassy. En buena medida procede de su trabajo, Nathan Rousselot, *L'ambassade de France auprès de la Seconde République espagnole durant la guerre civile (juillet 1936-février 1939)*, mémoire de master sous la direction du Professeur

Stanislas Jeannesson, Université de Nantes, 2015. *El Independiente*, 8 de diciembre de 2016, https://www.elindependiente.com/tendencias/2016/12/08/grassy-joyas-personalidad/#galeria__start

29. Grassy en la Guerra Civil, en Nathan Rousselot, *L'ambassade de France auprès de la Seconde République espagnole durant la guerre civile (juillet 1936-février 1939)*, op. cit. Cónsul republicano, en Ministerio de Estado, caja 12/03110, AGA. Las referencias sobre este documento me las facilitó Rousselot. Lo mismo para Lamsfuss, en RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, Blank, 66848519, A1 26, NARA, F3.

30. Que Grassy cayó en desgracia, en RG 239, Card File on Art-Looting Suspects G, 66848128, A1 26, NARA, F3. Lo mismo para Lamsfuss, en RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, Blank, 66848519, A1 26, NARA, F3.

31. Para este y el siguiente párrafo, véase el atestado de los días 26 y 27 de agosto, en Duval Lombard, Jean, sign. 42278, AMI.

32. Para este y el siguiente párrafo, véase el atestado de los días 4 y 5 de septiembre, en Duval Lombard, Jean, sign. 42278, AMI.

33. Hotel Palace, en Miedl, Alois, RG 239, Card Files on Prisoners of War Suspected of Art Looting, 66854126, A1 30, NARA, F3.

34. «Juzgado de Instrucción Número Dos. Sumario 61-1945», 24 de febrero de 1945, 42278, AMI.

22. HACIA ESPAÑA

1. «Horcher, Otto», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, Blank, 66848519, A1 26, NARA, F3.

2. «Atrajo» es una descripción literaria de Pauline Dreyfus, *Son cosas que pasan*, Barcelona, Anagrama, 2017, p. 108. *Reichskommissar*, en «Memorandum», 27 de septiembre de 1944, RG 239, Reports, V/48/O Art Project Cases, A-L, 66805405, A1 6, NARA, F3. Graebener, en «Horcher, Otto», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, Blank, 66848519, A1 26, NARA, F3.

3. Tres camiones, en «Memorandum», 27 de septiembre de 1944, RG 239, Reports, V/48/O Art Project Cases, A-L, 66805405, A1 6, NARA, F3.

4. Douglas Cooper, en «Anexe E», 30 de octubre de 1944, RG 239, Reports, Shaef G-5 - MFA&A I, 66809030, A1 6, NARA, F3. Von Mohnen, en «Interview with Mr. Ernst von Mohnen», 30 de septiembre de 1944, Rg 239, Correspondance, Cairns, Huntington-Crosby, Sumner, 66810612, A1 7, NARA, F3.

5. Schneider, en «Safehaven report», 10 de mayo de 1945, RG 239, Reports, V/48/O Art Project Cases, M-Z, 66805470, A1 6, NARA, F3.

6. Para este y el siguiente párrafo, véase Carlos Collado Seidel, *España, refugio nazi*, op. cit., pp. 25 y ss.

7. Reticencia de los neutrales ante los programas *safehaven*, en Fabrizio Calvi y Marc. J. Masurovsky, *Le festin du Reich. Le pillage de la France occupée 1940-1945*, op. cit., pp. 453 y ss.

8. Juan Beneyto Pérez, *El nuevo Estado español. El régimen nacional sindicalista ante la tradición y los demás sistemas totalitarios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1939, p. 5. Una perspectiva global de la colaboración entre Franco y Hitler, en Ángel Viñas, *Franco, Hitler y el estallido de la Guerra Civil. Antecedentes y consecuencias*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 445 y ss.

9. Sobre la División Azul, véase Jorge M. Reverte, *La División Azul. Rusia, 1941-1944*, Barcelona, RBA, 2011, y Xosé Manuel Núñez Seixas, *Camarada invierno. Experiencia y memoria de la División Azul (1941-1945)*, Barcelona, Crítica, 2016. Mano de obra voluntaria, en José Luis Rodríguez Jiménez, *Los esclavos españoles de Hitler. La historia de los miles de españoles enviados a trabajar a la Alemania nazi,* Barcelona, Planeta, 2002. Apoyo económico y suministros, en Rafael García Pérez, *Franquismo y Tercer Reich: las relaciones económicas hispano-alemanas durante la Segunda Guerra Mundial*, op. cit. Colaboración de las redes de espionaje, en Manuel Ros Agudo, *La guerra secreta de Franco (1939-1945)*, op. cit.

10. Informe del Ministerio, 2 de mayo de 1945, en (10) 00 Caja 82/13859-015, AGA. 02/05/1945, en Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de España (AMAE).

11. José María de Areilza, «Directrices de la nueva ordenación económica», en *Problemas técnicos de importancia económica en la nueva organización de España*, II Ciclo de Conferencias, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1940, pp. 475-505. Douglas Cooper, «Spanish Art Dealers», 19 de diciembre de 1944, Looting/Target Intelligence [2], Clinton Digital Library, https://clinton.presidentiallibraries.us/items/show/29920.

12. «Jean Duval», mayo de 1945, RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, C-D, Spain, 1518884, NARA, F3. Ahí, también, Raymond Duval. Gabison, «FEA report on looted art», RG 239, Subject Files, 66885182, A1 73, Roll 093, NARA. Mario Nat, en MFAA to Douglas Cooper, Ministry of Economic Warfare, 28 de abril de 1945, FO 837-1154, NA. Las notas manuscritas de Rousseau, en RG 239, Subject Files, Spain, 66890417, A1 73, NARA, F3.

13. Sobre los Gould, véase Alan Riding, *Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los nazis*, op. cit., pp. 301 y ss. También Gerhard Heller, *Recuerdos de un alemán en París, 1940-1944. Crónica de la censura literaria nazi*, Madrid, Fórcola, 2012, pp. 89 y ss.

14. Delfanne, «Memorandum», 25 de abril de 1945, RG 239, Subject Files, Alois Miedl, 66888925, A1, 73, NARA, F3. Erker, en RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, E-F, 66847765, A1 26, NARA, F3. López en una entrevista realizada por José María Irujo en 2000, José María Irujo, *La lista negra. Los espías nazis protegidos por Franco y la Iglesia*, Madrid, Aguilar, 2003, p. 138.

15. Manfred Katz, expediente 85439, AMI.

16. «Lindpaintner, Paul», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, Blank, 66849457, A1 26, NARA, F3 y «Office of Strategic Services», 24 de abril de 1945, RG 239, Subject Files, Spain, 66890417, A1 73, NARA, F3.

17. «Enclosure to dispatch 20», 8 de febrero de 1945, RG 239, Reports from Advisors Overseas, London Dispatch n.º 21083, [Jane] Mull's Report n.º 4, 17 de febrero de 1945, 1944-1945, 66836385, A1 13, NARA, F3.

18. «Lázaro, Andrés», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, Blank, 66848519, A1 26, NARA, F3. Eraso, en RG 226, Records of the OSS, Washington Secret Intelligence and Special Funds Records, WASH-SPDF-INT-1: Documents 5355-5400, 100240346, A1 183, NARA, F3. Alemanes huidos de campos de concentración, en «Aid given escaped germans», en RG 226,

Washington Office, Washington Secret Intelligence and Special Funds Records, WASH-SPDF-INT-1: Documents 2451-2500100229157, A1 183, NARA, F3.

19. *Santa Susanna Orígens i Memòria. Butlletí d'informació i divulgació*, n.º 26, agosto de 2016. «Lautier, Pierre; Lottoer, Pierre», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, Blank, 66848519, A1 26, NARA, F3.

20. Bruschwiler en Niza, en este y el siguiente párrafo, «Rapport de Maxime Kahn, Janvier 1945», en RG 260, Administrative Records, Information Supplied by Direction Générale des Études et Recherches, 74062625, A1 493, NARA, F3. «Bruschwiler, Eugen», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, Records of the American commission for the protection and salvage of artistic and historic monuments in war areas, 66846546, A1 26, NARA, F3.

21. Mazi, RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, Blank, 66848519, A1 26, NARA, F3. Nacache, en 82/06353, AGA.

22. Schiffmann, en la nota de la Dirección General de Seguridad, en 82/13893, AGA.

23. Delegación de Hacienda y Juzgado de Delitos Monetarios, en 82/06353, AGA. «Pierre Lottier & Erich Schiffmann», RG 239, Reports, V/48/O Art Project Cases, M-Z, 66805470, A1 6, NARA, F3. «Lautier, Pierre», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, [Blank], 66849457, A1 26, NARA, F3.

24. Todo esto, en 82/06353 y 82/13893, AGA. Decreto de 20 de febrero de 1942 por el que se establecen las sanciones que deben aplicarse por la tenencia o circulación de mercancías importadas o exportadas sin la correspondiente licencia o permiso oficial, *Boletín Oficial del Estado*, 7 de marzo de 1942, n.º 66, pp. 1663-1665.

25. Hostal de Cadaqués, en *Santa Susanna Orígens i Memòria. Butlletí d'informació i divulgació* , n.º 26, agosto de 2016. Rey y *Los organillos*, en *ABC*, 4 de julio de 1967. Ambiente en La Réserve, en *La Vanguardia Española*, 16 de septiembre de 1967.

26. Gerard Aalders, «By diplomatic pouch: art smuggling by the Nazis», *Spoils of War*, n.º 3, otoño de 1996), en http://www.lootedart.com/MG8BV055362_showwholedoctree

27. «C. L. Paine to Bliss», 23 de enero de 1945, FO-837-1153-3, NA. Sobre el final de los vuelos de Lufthansa en España, véase Carlos Collado Seidel, *España, refugio nazi*, op. cit., pp. 31 y ss.

28. Donovan, en «Memorandum for the president», OSS, 26 de julio de 1944, psf000784, Franklin Delano Roosevelt Library & Museum, https://www.fdrlibrary.org/digitized-collections. Productos químicos, en «C. L. Paine to Bliss», 23 de enero de 1945, FO-837-1153-3, NA.

29. Para Fuldner, en este y el siguiente párrafo, véase Carlos Collado Seidel, *España, refugio nazi*, op. cit., pp. 128 y ss. También Uki Goñi, *La auténtica Odessa. Fuga nazi a Argentina*, op. cit., pp. 103 y ss., y 147.

30. Javier Juárez, *La guarida del lobo. Nazis y colaboracionistas en España*, op. cit., p 285.

31. «Barcelona Shipment», 18 de marzo de 1945, RG 239, Subject Files 1944-1946, Spain, 66890417, A1 73, NARA, F3.

32. «Nota verbal n.º 469 de la Embajada de Estados Unidos», 25 de junio de 1945, 82/14636, AGA.

33. Ibid. Sobre Lazar, véase Mercedes Peñalba-Sotorrío, «German Propaganda in Francoist Spain: Diplomatic Information Bulletins as a Primary Tool of Nazi Propaganda», *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies,* vol. 37, Iss. 1, Article 3, 2012, pp. 47-63.

34. Lazar en España, en Manuel Ros Agudo, *La guerra secreta de Franco (1939-1945)*, op. cit., pp. 274 y ss.

35. «Memorandum, n.º 1.002», 10 de enero de 1950, 82/14289, AGA.

23. UN MERCADO PARA OBRAS MEDIOCRES

1. «Recommendations concerning ORION'S activities in Spain», 13 de febrero de 1945, RG 263, Records of de CIA, Select Documents of the Office of Strategic Services Released Under the Nazi War, Crimes Disclosure Act, Documents 134-167, 26285024, A1 90, NARA, F3.

2. Rebeca Saavedra Arias, «El mercado negro de obras de arte durante la Guerra Civil española (1936-1939)», *Documento de Trabajo 2012/5*, Seminario de Historia Contemporánea, https://www.ucm.es/histegepo/sesiones-2011-2012. Arte procedente de la Guerra Civil en el mercado artístico de posguerra, en Cristina Zabala Adrada, *Las galerías de arte de Barcelona en los años 40*, 2009, en https://cristinazabalaadrada.wordpress.com/escritos/. Exportación a Europa –sobre todo a Francia– de obras de arte durante la Guerra Civil y trabajos de recuperación, en Arturo Colorado Castellary, *Arte, revancha y propaganda: la instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*, op. cit.

3. Queipo de Llano, en *ABC*, edición de Sevilla, 1 de agosto de 1936. Represión económica, en Miguel Martorell Linares, «"La extirpación a fondo de nuestros enemigos": represión económica y financiación de la guerra en la España franquista», en Fernando Martins (ed.), *A formaçao e a consolidaçao do Salazarismo e do Franquismo as decadas de 1940 e 1940*, Évora, CIDEHUS, 2012, pp. 213-241. También, por ejemplo, Julián Casanova y Ángela Cenarro (eds.), *Pagar las culpas. La represión económica en Aragón (1936-1945)*, Barcelona, Crítica, 2014.

4. Antonio Bahamonde, *Un año con Queipo de Llano (Memorias de un nacionalista)*, Sevilla, Espuela de Plata, 2005 (ed. or. 1938), p. 125.

5. El equipo de Arturo Colorado Castellary e Isidro Moreno ha presentado los avances de su investigación en el congreso «Museo, guerra y posguerra. Protección del patrimonio en los conflictos bélicos», Museo del Prado, 9 y 11 de octubre de 2019, https://www.museodelprado.es/recurso/museo-guerra-y-posguerra-proteccion-del/7643d141-7319-44db-8e37-62f54aca644f. Véase *El País*, 12 de octubre de 2019, https://elpais.com/cultura/2019/10/11/actualidad/1570814328_363891.html

6. Límites del sistema de control de navíos, en Carlos Collado Seidel, *España, refugio nazi*, op. cit., pp. 31 y ss. Delegado francés, en «Conference of Allied ministers of Education», 10 de noviembre de 1944, RG 239, Minutes, Vaucher Commission—Draft Minutes of The 11th Meeting, 66953042, A1 90, NARA, F3.

7. *SS Excalibur*, en Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*, op. cit., pp. 120-121.

8. «Captain Otto Wittman to James R. Murphy», 26 de octubre de 1945, Master Set, Folder 9 103558-103731 [1], Clinton Digital Library, https://clinton.presidentiallibraries.us/solr-search?q=%22Hans+Wolf+von+Goldammer%22

9. «Recommendations concerning ORION'S activities in Spain», 13 de febrero de 1945, RG 263, Records of de CIA, Select Documents of the Office of Strategic Services Released Under the Nazi

War, Crimes Disclosure Act, Documents 134-167, 26285024, A1 90, NARA, F3.

10. Colombia, en carta de William Dismoor a Huntington Cairns, 11 de diciembre de 1943, en Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit., p. 164. México, en RG 239, Reports, Office of Censorship Confidential Reports Censorship Intercepts, 66806304, A1 6, NARA, F3. Relajamiento del control marítimo desde 1946, en Carlos Collado Seidel, *España, refugio nazi*, op. cit., pp. 137-138. Ángel Miguel Navarro, «Posible circulación en la Argentina de obras de arte robadas por agentes del Tercer Reich en Europa», en Comisión para el Esclarecimiento de las Actividades del Nazismo en Argentina, *Tercer informe de avance*, Buenos Aires, 1998.

11. Aumento de frecuencia de la valija diplomática, en Carlos Collado Seidel, *España, refugio nazi*, op. cit., pp. 37 y ss.

12. Cambio de tercio en el panorama de las galerías en Madrid, en Javier Tusell y Álvaro Martínez-Novillo, *Cincuenta años de arte. Galería Biosca. 1940-1990*, Madrid, Turner, 1991, p. 49. «Buchholz, Karl», en RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas, 66846546, A1 26, NARA, F3. Linares, en http://www.antiguedadeslinares.com/Antiguedades-Linares-The-Gallery-DesktopDefault.aspx?tabid=21&lg=es

13. Schneider, en «Safehaven report», 10 de mayo de 1945, RG 239, Reports, V/48/O Art Project Cases, M-Z, 66805470, A1 6, NARA, F3. Eugenio d'Ors, «Arte francés moderno en Madrid», *ABC*, 8 de diciembre de 1943. Arte figurativo y totalitarismo, en Dawn Ades, Tim Benton, David Elliot e Iain Boyd Whyte, *Art and Power. Europe under the dictators (1930-1945)*, Londres, Hayward Gallery, 1995.

14. Predominio conservador en la crítica durante la Guerra Mundial, en Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 228 y ss. Eduardo Paradas, *ABC*, 8 de octubre de 1943. Samuel Ros y Tomás Borrás, en Julián Díaz Sánchez y Ángel Llorente Hernández, *La crítica de arte en España (1936-1976)*, Madrid, Istmo, 2004, pp. 139 y 193. Una visión más matizada de la tensión entre tradición y vanguardia, en María Dolores Jiménez-Blanco (ed.), *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.

15. «Recommendations concerning ORION'S activities in Spain», 13 de febrero de 1945, RG 263, Records of de CIA, Series: Select Documents of the Office of Strategic Services Released Under the Nazi War, Crimes Disclosure Act, Documents 134-167, 26285024, A1 90, NARA. Zabala Adrada sostiene que en la España de los años cuarenta podían encontrarse «interesantes piezas» de viejos maestros, Cristina Zabala Adrada, *Las galerías de arte de Barcelona en los años 40*, op. cit. Miguel Martorell Linares, «"Cualquier obra de tipo medio alcanza aquí precios extraordinariamente buenos": España en la dispersión del expolio artístico nazi», en Luis Pérez-Prat Durbán y Gloria Fernández Arribas (eds.), *Holocausto y bienes culturales*, Universidad de Huelva, 2019, pp. 83-115.

16. «Postal censorship, from Juan A. Conde to José Luis Conde», 2 de enero de 1945, FO 837-1154, NA.

17. Dificultades para la atribución de autoría y abundancia de mixtificaciones en el mercado español de la primera mitad del siglo XX, en Inmaculada Socías Batet, «El reverso de la historia del arte: marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo XX», en Fernando Pérez Mulet e Inmaculada Socías Batet (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los*

siglos XIX y XX, Universidad de Barcelona, 2011, pp. 285-203. Falsificaciones en Europa durante la Segunda Guerra Mundial, en Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvanishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, op. cit.

18. «Information dated 8th March, 1945», RG 239, Subject Files 1944-1946, Spain, 1940-1946, 66890417, A1 73, NARA, F3. «Confidential, Safehaven Report», 7 de julio de 1945, RG 239, Reports from Advisors Overseas, 1944-1945, London Dispatch n.º 24195, 11 de julio de 1945, From John H. Scarff, 1944-1945, 66836975, A1 13, NARA, F3.

19. Douglas Cooper, «Spanish Art Dealers», 19 de diciembre de 1944, Looting/Target Intelligence [2], Clinton Digital Library, https://clinton.presidentiallibraries.us/items/show/29920

20. Sobre la escasa especialización en el comercio de arte español en la primera mitad del siglo XX, véase Inmaculada Socías Batet, «El reverso de la historia del arte: marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo XX», en Fernando Pérez Mulet e Inmaculada Socías Batet (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, op. cit.

21. Franceses, en «Memorandum», 9 de noviembre de 1944, RG 239, Subject Files 1944-1946, Menten, H. W. 1940-1946, 66888651, A1 73, NARA, F3. Británicos, en «Economic Advisory Branch», 14 de febrero de 1945, T-209-7-1, FO, NA.

22. «Memorandum», 9 de noviembre de 1944, RG 239, Subject Files 1944-1946, Menten, H. W. 1940-1946, 66888651, A1 73, NARA, F3. «Letter from Joan Lynam», marzo de 1945, en T/209/9, FO, NA.

23. Reiss, Arturo, RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, 66850418, A1 26, NARA, F3. Sobre Delvaille, «333/2 Note», RG 239, Subject Files, Spain, 66890417, A1 73, NARA, F3. Tesorero, en *La Nación*, 1 de mayo de 1926.

24. Delvaille, «333/2 Note», RG 239, Subject Files, Spain, 66890417, A1 73, NARA, F3. Engelhorn, «Safehaven Report, Reference n.º 222, American Embassy Madrid», 30 de agosto de 1945, en RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, General Records Pertaining to External Assets Investigations, 2990221, A1 421, NARA. Sobre el claustro de Palamós, véase Gerardo Boto (ed.), *Salamanca, Ciudad Lineal, Palamós. Las arcadas claustrales de Mas del Vent*, Universidad de Salamanca, 2018.

25. Juan Cabré Aguiló, «El tesoro de plata de Salvacañete (Cuenca)», *Archivo español de arte y arqueología*, volumen XII, 31 de diciembre de 1936, pp. 1-9. «Salvado», *Pensamiento alavés*, 1 de septiembre de 1939. Rousseau, en RG 239, Subject Files 1944-1946, Spain, 66890417, A1 73, NARA, F3.

26. Antonio Blanco Freijeiro, «El busto de Alboraya, retrato de Lord Byron», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IV, 1986, pp. 205-207. Delvaille, «333/2 Note», RG 239, Subject Files, Spain, 66890417, A1 73, NARA, F3.

27. Sánchez, en «333/2 Note», RG 239, Subject Files, Spain, 66890417, A1 73, NARA, F3. También, en «Transaction in looted art objects in Portugal», 28 de febrero de 1945, RG 239, Subject Files 1944-1946, Spain, 1940-1946, 66890417, A1 73, NARA, F3. Sobre compras de Sánchez en Francia, por ejemplo, Leandro de Saralegui, «Una tabla aragonesa firmada ¿Del taller de los Solana?», *Archivo español de arte y arqueología*, volumen X, 31 de diciembre de 1934, pp. 420-421. «Dealers, Madrid. Nota manuscrita de Rousseau», 28 de febrero de 1945, RG 239, Subject Files 1944-1946, Spain, 1940-1946, 66890417, A1 73, Roll 92, NARA, F3.

28. «Information on Jose Fornoza Nieto», RG 239, Subject Files, Spain, 66890417, A1 73, NARA, F3. Concesión de la licencia, en *Boletín del Consejo Municipal de Madrid*, 13 de abril de 1938.

29. Una buena imagen de la colección de Suma y de su pasión por el arte español en la entrevista que le hizo el crítico de arte Cecilio Barberán, *ABC*, 18 de agosto de 1943. «Suma. Japanese minister of Madrid», RG 239, Geographical Card Files on Possible Art-Looting Subjects, 1943-1946, Spain, 1943-1946, 66853221, A1 27, Roll 050, NARA, F3.

30. Sobre el *Paisaje con jinete*, véase https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-jinete/a8ea9bc8-46c4-4070-bf3a-4bd299ac4ed5?searchMeta=hobbe

31. Las notas manuscritas de Rousseau sobre Schultheiss, en RG 239, Subject Files, Spain, 66890417, A1 73, NARA, F3. Vlug, en «Rapport sur la collection Renders», febrero de 1947, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Claim Records, Belgium Claims, Organizations and Collections: Miscellaneous, 34699232, A1 516, NARA, F3.

32. Pedro Hardt, en «Individuals involved in suspicious art activities, Iberian Peninsula», 20 de Agosto de 1945, RG 239, Subject Files, Spain, 66890417, A1 73, NARA, F3 y «Hardt, Pedro», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, Blank, 66848519, A1 26, NARA, F3.

33. *Anuario-Riera*, 1902, p. 1176. *El Liberal*, 15 de junio de 1912. Hombre de empresa «a la moderna», en *El Cantábrico*, 8 de agosto de 1925. *El Eco Toledano*, 4 de julio de 1919. Linares, productor cinematográfico, en *La Esfera*, octubre de 1926, pp. 5 y ss.

34. Londres, París y Nueva York, en *La Esfera*, octubre de 1926, pp. 5 y ss.

35. *ABC*, 9 de octubre de 1929.

36. «Firm name- Abelardo Linares», en RG 239, Reports, V/48/O Art Project Cases, A-L, 66805405, A1 6, NARA, F3. «Linares, Arturo», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, Blank, 66849457, A1 26, NARA, F3. «Abelardo Linares to Dr. Valentiner», 19 de noviembre de 1944, RG 239, Reports, Office of Censorship Confidential Reports Censorship Intercepts, 66806304, A1 6, NARA, F3. Sobre Piet de Boer, «A list of Dutch art dealers», RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Administrative Records, Intelligence: German Disposal of Works of Art; Vaucher Commission, 74062923, A1 493, NARA, F3.

37. «Angel el Saldista», RG 239, Card File on Art-Looting Suspects, Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas, 66846546, A1 26, NARA, F3. Canarias fuera del control británico, en Carlos Collado Seidel, *España, refugio nazi*, op. cit., pp. 37 y ss.

38. Susana Vilches Crespo, *Salón Vilches: galerías de arte con historia*, Segovia, S. Vilches, 2016.

39. De Jongh, en «J. H. de Jongh to G. C. A. de Jongh», 23 de marzo de 1944, RG 239, Reports, (CI), 66806304, A1 6, NARA, F3.

40. «Looted art in Occupied territories, neutral countries and Latin America», p. 27, 5 de mayo de 1945, RG 239, MFAA Field Reports, compiled 1943-1946, 1537270, A1 62, NARA, F3.

24. LOS VEINTIDÓS

1. «Memorandum», 8 de noviembre de 1945, «Memorandum», 26 de noviembre de 1945 y «From Saint to Saint», 22 de octubre de 1945, en RG 239, Subject Files, Miedl Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3.

2. «Rodeada de hambre» es de Santos Juliá, en Santos Juliá, David Ringrose y Cristina Segura, *Madrid. Historia de una capital*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 554. Aline Griffith, condesa de Romanones, *La espía que vestía de rojo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987. Las citas son de las pp. 90 y 95.

3. «Más animada», en los recuerdos de Charles Foltz, Jr., jefe de Associated Press en Madrid durante la Segunda Guerra Mundial, citado en Peter Besas, *Nazis en Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería, 2015, p. 126. Rivalizar, en Aline Griffith, condesa de Romanones, *La espía que vestía de rojo*, op. cit., p. 102. Ritz y Gaylord's, en «Memorandum», 2 de diciembre de 1944, RG 239, Subject Files, Miedl Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3. La cita sobre el Gaylord's, en «Gaylord's Apartments», *Cortijos y rascacielos*, verano de 1933, n.º 13, pp. 24-27.

4. «Navarredonda de la Sierra», 7 de agosto de 1945; universidad y colegio, en «Alois Miedl, súbdito alemán...», 10 de noviembre de 1945; atestado sobre el robo, del 24 de febrero de 1947, todo en 82/10146, AGA.

5. Ingrid de Zwarte, «Coordinating Hunger: the evacuation of children during the Dutch Food Crisis, 1945», *War & Society*, 35:2, pp. 132-149. Véase, por ejemplo, P. Ekamper, F. van Poppel, A. D. Stein y L. H. Lumey, «Independent and additive association of prenatal famine exposure and intermediary life conditions with adult mortality between age 18-63 years», *Social Science & Medicine*, 11, 2014, pp. 232-239.

6. Sobre la entrada de los valores y los cuadros en España, y su bloqueo por el gobierno español, véase el capítulo 20, y sobre los cuadros enviados a Suiza, el capítulo 17. Cooper, en «Looted arts in Switzerland», 2 de marzo de 1945, T-209-7, FO, NA.

7. Administrador de Goudstikker, en Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker*, op. cit., pp. 186 y ss.

8. Sobre Bretton Woods, véase el capítulo 18. Sobre el bloqueo de los activos alemanes en España, véase Miguel Martorell Linares, «La liquidación de los bienes alemanes en España (1945-1958)», en Enrique Fuentes Quintana (dir.) y Francisco Comín (coord.), *Economía y economistas españoles en la guerra civil*, op. cit., pp. 605-649.

9. «Alois Miedl, súbdito alemán...», 10 de noviembre de 1945, 82/10146, AGA.

10. Areilza, por ejemplo, en carta de José María de Areilza a Emilio Navasqüés, 27 de mayo de 1946, en 82/10146, AGA. Intervención del padre Conrado, en «Nota para el subsecretario», 8 de agosto de 1947; autorización para cobrar intereses, en «Desbloqueo intereses valores pertenecientes al señor Alois Miedl», ambos en 82/10146, AGA. Sobre al padre Conrado, véase Carlos Collado Seidel, *España, refugio nazi*, op. cit., pp. 75 y 216 y ss.

11. Que Goering y su entorno pensaban que abriría un banco en España, en «Goering External Assets», RG 260, Reports and Exhibits Relating to Investigations, Goering, Hermann: External Assets-Report, 2990224, A1 422, NARA, F3.

12. Sobre el catálogo de pinturas, véase el capítulo 20. Edelweiss en «Miedl. Adolfo»; Tiziano, en «Memorandum», 25 de abril de 1945; Goyas, en «Memorandum», 2 de diciembre de 1944, todo en RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3. Schultheiss, en «Raport sur la collection Renders», febrero de 1947, RG 260, Records of U.S. Occupation Headquarters, Restitution Claim Records, Belgium Claims, Organizations and Collections: Miscellaneous, 34699232, A1 516, NARA, F3.

13. «Relación que se cita», en RG 239, Subject Files, Miedl Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3.

14. Para este y los siguientes párrafos, véase «Report on looted works of art in Spain-Miedl Case», 13 de febrero de 1945, RG 239, Subject Files, Menten, H.W., 66888651, A1 73, NARA, F3. Aunque no figura encabezado como tal, este es el primer informe sobre Alois Miedl: los siguientes ya vienen numerados como 2, 3 y 4.

15. Para este y los siguientes párrafos, véase «Report n.º 2. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

16. Salvo que se indique otra cosa, todas las observaciones de Rousseau proceden de «Report n.º 2. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

17. 82/10146, AGA

18. «Report n.º 2. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3.

19. «Report n.º 2. Miedl Case», RG 260, Restitution Research Records, Interrogations: Miedl Case, 34807078, A1 519, NARA, F3. «C.I.R. # 2-The Goering Collection», p. 19, RG 239, Consolidated Interrogation Reports, 66892412, A1 75, NARA, F3.

25. POSGUERRA

1. «Theodore Rousseau to Walton Butterworth», 6 de marzo de 1945, RG 239, Subject Files, Miedl Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3.

2. Rousseau, en «Miedl Case, Report n.º 4», RG 239, Subject Files, Miedl, Alois, 66888925, A1 73, NARA, F3.

3. Sobre esta junta de accionistas y las condiciones en que se produjo la venta de la Galería Goudstikker a Alois Miedl, véase el capítulo 10. Validación de la junta de accionistas por los administradores estatales, en Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker*, op. cit., pp. 170 y ss.

4. «Subject: activities of Alois Miedl, Art Agent», 26 de septiembre de 1944, FO, T-209-7, NA. Embajador en La Haya, en «Comunicado a Política Económica», 11 de abril de 1946, 82/10146, AGA.

5. Mühlmann: «The total seizure of art objects through the Third Reich», RG 260, Restitution research records, Mühlmann-Kajetan Investigation, 34819251, A1 519, NARA, F3

6. Sobre la declaración del 5 de enero de 1943 y la resolución VI de Bretton Woods, véase el capítulo 18. Un historial de las reclamaciones neerlandesas puede verse en «Note verbale», 23 de

julio de 1946, y «A.2557», 1 de marzo de 1946, ambos en 82/10146, AGA.

7. «Memorándum conjunto», 13 de septiembre de 1946, en 82/14288, AGA.

8. «Atmósfera de indiferencia», en Pieter Lagrou, *The legacy of Nazi Occupation. Patriotic Memory and National Recovery in Western Europe, 1945-1965*, op. cit., p. 242. La situación de Désí Goudstikker al regresar a los Países Bajos, en Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker*, op. cit., pp. 170 y ss.

9. Para este y el siguiente párrafo, véase «Von Saher v. Norton Simon Museum», en https://casetext.com/case/von-saher-v-norton-simon-museum-pasadena-1 y «Recommendation Regarding the Application by Amsterdamse Negotiatie Compagnie NV in Liquidation for the Restitution of 267 Works of Art from the Dutch National Art Collection», https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_115.html

10. La actitud de De Vries, en Gerard Aalders, «Pillage et (non) restitution des oeuvres d'art aux Pays Bas (1940-2011)», *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2007, n.º 186, pp. 195-216. Su trayectoria biográfica, en Sobre De Vries, véase https://www.monumentsmenfoundation.org/de-vries-maj-a-b

11. Gerard Aalders, «Pillage et (non) restitution des oeuvres d'art aux Pays Bas (1940-2011)», op. cit.

12. El preámbulo del acuerdo, en Katja Lubina, *Contested Cultural Property. The Return of Nazi Spoliated Art and Human Remains from Public Collections*, tesis doctoral, Universidad de Maastricht, 2009, p. 321.

13. Decreto-ley de 5 de mayo de 1945 sobre «solidaridad del Gobierno español a la resolución VI de la Conferencia internacional, financiera y monetaria, de Bretton Woods, New Hampshire, y subsiguiente bloqueo de bienes de propiedad extranjera», *Boletín Oficial del Estado*, 5 de mayo de 1945, pp. 3736-3737.

14. Gestiones del Ministerio sobre Miedl, por ejemplo, en «Datos que pueden ayudar para estas comprobaciones», s/f y «Copia. Acta», 18 de octubre de 1945. «Aclaración sobre la procedencia de los 22 cuadros depositados en el puerto franco de Bilbao, pertenecientes a D. Alois Miedl, de Ámsterdam», 20 de enero de 1946. «Carta de Alois Miedl a la señora Goudstikker, Madrid, 23 de abril de 1945». Todo esto en 82/10146, AGA. Sobre la carta a Désí Goudstikker, véase el capítulo 12.

15. «Nota verbal», 27 de abril de 1946, 82/10146, AGA.

16. «Note Verbale», 17 de julio de 1946; «Nota verbal», 5 de noviembre de 1946; «Nota verbal», 25 de noviembre de 1946, en 82/10146, AGA. «Memorándum conjunto de las embajadas Británica y Americana», 13 de septiembre de 1946, en 82/14288, AGA.

17. La resolución 39 puede consultarse en https://www.un.org/es/documents/ag/res/1/ares1.htm

18. «Declaración de Alois Miedl», 5 de julio de 1946, y «Nota para el expediente del señor Alois Miedl», 13 de julio de 1946, en 82/10146, AGA.

19. Cartas cruzadas entre Areilza y Navasqüés, del 30 de octubre, 3 y 5 de noviembre de 1946, en 82/10146, AGA.

20. Navasqüés, RENFE y la Dirección General de Aduanas los días 4, 11 y 17 de diciembre; «Asunto Alois Miedl», 27 de junio de 1947, todo en 82/10146, AGA.

21. «Nota para el Sr. Subsecretario», 8 de julio de 1947; «Entrevista con Alois Miedl», 11 de noviembre de 1947, ambas en 82/10146, AGA.

22. «Memorándum núm. 485», 19 de agosto de 1948. El texto del memorándum aliado no se presta a muchas equivocaciones: «The representatives are pleased to state that they have no objections to the unblocking of the funds of the following persons» [«Los representantes tienen el gusto de afirmar que no tienen objeción alguna a que se desbloqueen los fondos de las siguientes personas»], y seguía una lista de 29 ciudadanos alemanes, en la que Miedl ocupaba la posición número 20; la orden española de desbloqueo es del 4 de agosto de 1948; ambas en 82/10146, AGA.

23. «Nota verbal núm. 25 del Ministerio de Asuntos Exteriores a la Embajada de Holanda», 9 de febrero de 1949, 82/10146, AGA.

24. «Licencia de desbloqueo», 14 de febrero de 1949; «Nota verbal núm. 631, de la Embajada holandesa al Ministerio de Asuntos Exteriores», 18 de febrero de 1949; «Nota verbal núm. 36 del Ministerio de Asuntos Exteriores a la Embajada holandesa», 21 de febrero de 1949, todas en 82/10146, AGA.

25. «Instituto Español de Moneda Extranjera a director general de Política Económica», 9 de febrero de 1949, 82/10146, AGA. *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 13 de julio de 1960.

26. Multa, en Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvanishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, op. cit., p. 227. De Vries, en https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_190b.html

27. *Der Spiegel*, abril de 1964. Pieter den Hollander, *Roofkunst: de zaak-Goudstikker*, op. cit., pp. 165.

28. La venta de la María Magdalena en 1966, en http://arthistorians.info/renderse. Falsificación y Jef van der Veken, en Dominique Vanwijnsberghe y Jacques Debergh (eds.), *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XXème siècle*, Bruselas, Institut Royal Du Patrimoine Artistique, 2008.

29. *De Telegraaf*, 4 de agosto de 1967.

30. Mühlmann y Lohse, en Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*, op. cit. Rousseau y Lohse, en Jonathan Petropoulos, «Five uncomfortable and difficult topics relating to the restitution of Nazi-Looted art», *New German Critique*, n.º 130, febrero de 2017, pp. 125-143.

31. Delfanne, en 61121, Bauer, Heinrich, AMI. Gabison, en sig. 55708, exp. 10, AMI. Sobre Gabison, véase Fernando Castillo, *Noche y niebla en el París ocupado. Traficantes, espías y mercado negro*, op. cit.

32. La cita de Steinberg, en Gregg J. Rickman, *Conquest and Redemption. A History of Jewish Assets from the Holocaust*, Nueva Jersey, Transaction Publishers, 2015, p. 335. El libro de Rickman explica en detalle este cambio de perspectiva, que halló su correlato en la historia del arte con la publicación en aquellos años de varios libros que han aparecido varias veces en este: Lynn H. Nicholas, *El Saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial,* op. cit.; Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War,* op. cit.; Héctor Feliciano, *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*, op. cit., o Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, op. cit.

33. Recommendation Regarding the Application by Amsterdamse Negotiatie Compagnie NV in Liquidation for the Restitution of 267 Works of Art from the Dutch National Art Collection, https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_115.htm

34. El recorrido de la Magdalena penitente hasta nuestros días puede verse en Katja Lubina, *Contested Cultural Property. The Return of Nazi Spoliated Art and Human Remains from Public Collections*, op. cit., p. 25, n.1.